CAHIERS DU CINÉMA



52 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● NOVEMBRE 1955 ★ 52



Jane Russell a pour partenaire Jeff Chandler dans le film UNIVERSAL en Technicolor LA MURAILLE D'OR, tiré du célèbre *roman* d'Anya Seton et mis en scène par Joseph Pevney.

10,00



Humphrey Bogart, Aldo Ray, Peter Ustinov et Joan Bennett sont les principaux interprètes de LA CUISINE DES ANGES, film en VistaVision et en Technicolor de Michael Curtiz, d'après la célèbre pièce d'Albert Husson.

(Paramount.)

NOTRE COUVERTURE



Anouk Aimée et Jean-Claude Pascal dans LES MAUVAISES RENCONTRES d'Alexandre Astruc. (*Films Marceau*). Voir dans ce numéro, l'extrait du découpage (p. 10) et la critique de J. Rivette (p. 45).

EXCUSES : Nous nous excusons de ne pouvoir publier dans ce numéro :

1° La note que nous a envoyé Louis Chavance sur *L'Atatante*.

2° La critique de *La fin de Hitler* de G.-W. Pabts, par J. Siclier.

3° De reporter également au prochain numéro la critique de *Lourdes et ses miracles*, le très intéressant film de Georges Rouquier sorti aux Agriculteurs depuis le 9 novembre.

ATTENTION : Ne manquez pas de prendre, page 43, **LE CONSEIL DES DIX.**

Cahiers du Cinéma

NOVEMBRE 1955 TOME IX. N° 52

SOMMAIRE

★

Les Films

★



CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca. *Directeur-gérant* : L. Keigel.

DIX ANS DE CINÉMA

par Roberto Rossellini

II

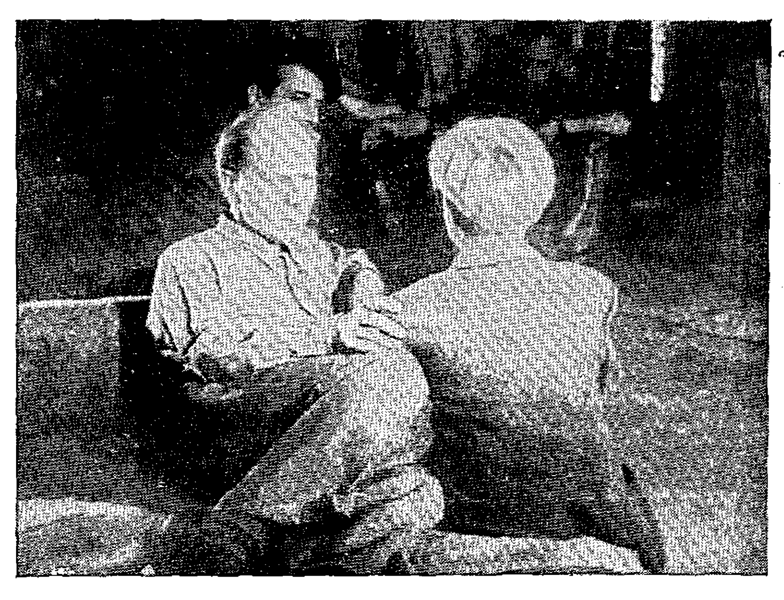
ALLEMAGNE ANNEE ZERO

J'ai déjà expliqué que le succès dans le monde de *Rome ville ouverte* et de *Païsa* était parti de la France (1). Je me trouvai en 1947 à Paris et j'eus l'idée de demander au Gouvernement français l'autorisation d'aller tourner à Berlin un film sur l'Allemagne après l'armistice : *Allemagne année zéro* devait être le troisième volet du triptyque sur la guerre.

Je mis l'affaire sur pied avec la firme « Union Générale Cinématographique » (U.G.C.) et sans aucune idée préconçue, je partis pour l'Allemagne, non pour tourner mais pour visiter et ramener une idée de scénario.

J'arrivai à Berlin au mois de mars, en auto, vers cinq heures de l'après-midi, quand le soleil tombait; il fallait traverser toute la capitale pour trouver le secteur français. La ville était déserte, le gris du ciel coulait dans les rues et, à hauteur d'homme, on dominait les toits du regard; pour retrouver les rues sous les décombres on avait déblayé et entassé les gravats; dans les fêlures de l'asphalte, l'herbe commençait à pousser; le silence régnait,

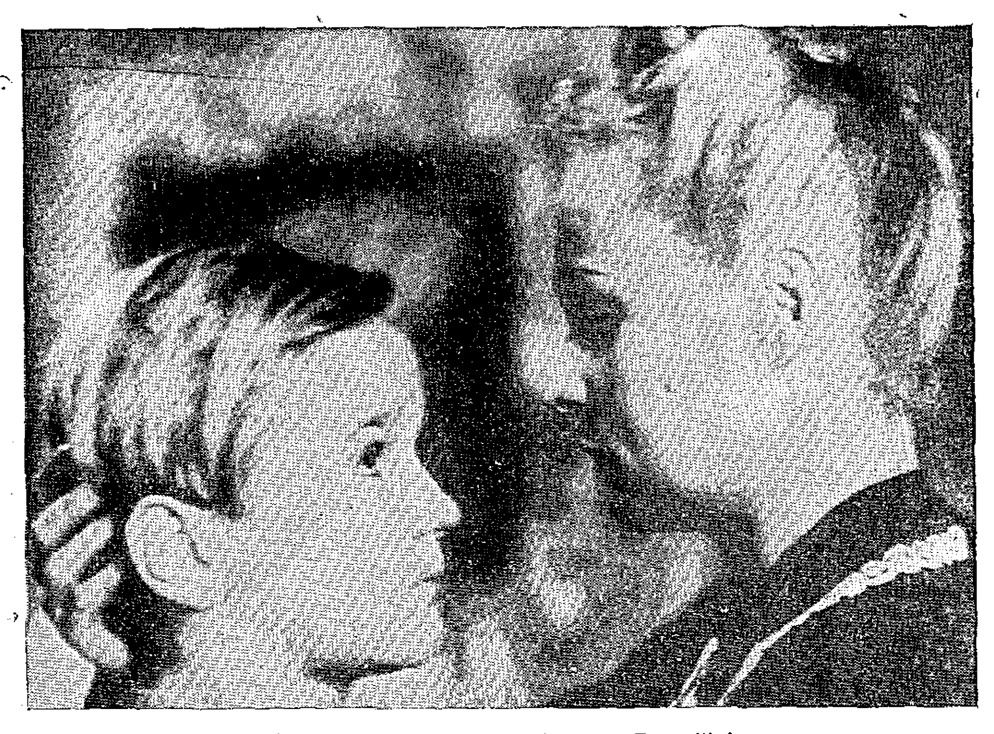
(1) Se reporter à la première partie de ce texte, CAHIERS DU CINEMA N° 50.



Scène de travail d'*Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini. On peu reconnaître le réalisateur au second plan.

chaque bruit en était le contrepoint et le soulignait davantage; un mur solide au travers duquel il fallait passer était constitué par l'odeur douceâtre de matières organiques corrompues : on flottait sur Berlin. Je m'engageai dans une large avenue; à l'horizon, unique signe de vie : un grand panneau jaune; lentement je rejoignis cette immense pancarte placée sur un cube de pierre devant un magasin à minuscule façade et je lus : « Bazar Israël ». Les premiers juifs étaient rentrés à Berlin, c'était bien le symbole de la fin du nazisme.

L'hospitalité des quatre occupants me permit de flâner partout et de rentrer à Paris en ayant très clairement l'idée du film dans la tête. Dans chaque pays on raconte des « histoires drôles » et ces histoires, en vérité, plus ou moins « drôles », sont révélatrices de la vie de ce pays; à cette époque on racontait celle-ci : un monsieur arrive à Berlin, on lui donne l'hospitalité. Au premier matin on l'interroge : « Avez-vous bien dormi ? — Oui, malgré les trains qui n'ont pas arrêté de passer sous mes fenêtres, très tôt ce matin. — Mais vous avez dû rêver, il n'y a pas de train ! — Mais si, j'ai entendu la vapeur, la pompe à eau, etc. » L'hôte mène l'invité vers la fenêtre et lui fait constater qu'il n'y a pas de train. Le lendemain matin l'invité est réveillé par le même bruit. Il se lève, regarde par la fenêtre et voit de vieilles Allemandes habillées en homme, qui déblaient les décombres et se passent les briques en « faisant la chaîne » : — Danke schoene — Bitte schoene — Danke schoene — Bitte schoene... » Ce sont des histoires de ce genre qui donnent l'angle de vision convenable.



Allemagne année zéro de Roberto Rossellini.



Allemagne année zéro de Roberto Rossellini.

Les Allemands étaient des êtres humains comme les autres; qu'est-ce qui avait pu les amener à ce désastre ? La fausse morale, essence même du nazisme, l'abandon de l'humilité pour le culte de l'héroïsme, l'exaltation de la force plutôt que celle de la faiblesse, l'orgueil contre la simplicité ?

C'est pourquoi j'ai choisi de raconter l'histoire d'un enfant, d'un être innocent que la distorsion d'une éducation utopique amène à perpétrer un crime en croyant accomplir un acte héroïque. Mais la petite flamme de la morale n'est pas éteinte en lui : il se suicide pour échapper à ce malaise et à cette contradiction.

Finalement j'ai pu tourner *Allemagne année zéro* exactement comme je l'entendais et, quand je revois ce film aujourd'hui, je sors bouleversé de la projection; il me semble que mon jugement sur l'Allemagne était juste, pas complet mais juste.

Cependant, et contre toute attente, *Allemagne année zéro* a été fort mal accueilli et c'est alors que j'ai commencé à me poser des questions.

Le monde du cinéma s'était réorganisé, avait retrouvé ses habitudes et son style d'avant guerre; on jugeait *Allemagne année zéro* d'après cette esthétique d'avant guerre, alors que l'on avait aimé *Rome ville ouverte* et *Païsa* pour ce qu'ils apportaient de neuf par rapport à ce style.



Anna Magnani dans *Le Miracle.*



Ingrid Bergman dans *Stromboli.*

Par ailleurs le monde politique lui aussi s'était réorganisé et jugeait le film par rapport à la politique. Les critiques d'*Allemagne année zéro* m'apprirent ce que les journalistes pensaient respectivement du problème allemand (ou ce qu'en pensait le directeur de leur journal) mais ne me furent d'aucune utilité sur le plan critique.

A ce moment je me suis trouvé devant ce dilemme : ou la prostitution ou la sincérité.

J'AI CHOISI LA SINCERITE

J'ai déjà dit dans ces *Cahiers* que selon moi le cinéma est un art neuf et qui porte en soi la possibilité de multiples découvertes; c'est cette possibilité qui fait du métier de metteur en scène une activité énivrante, et c'est dans cet esprit que j'ai tourné *La Voix humaine* d'après Jean Cocteau.

Le cinéma est aussi un microscope, il n'y a pas de doute. Le cinéma peut nous prendre par la main et nous amener à découvrir des choses que l'œil ne pourrait percevoir (soit comme les gros plans, les détails, etc...). C'est en cela qu'il est un microscope. De préférence à tout autre sujet, *La Voix*

Humaine m'offrait l'occasion d'user de la camera microscope, d'autant que le phénomène à examiner s'appelait Anna Magnani. Seuls le roman, la poésie et le cinéma nous permettent de fouiller dans les personnages pour découvrir leurs réactions et les mobiles qui les font agir.

Cette expérience poussée à l'extrême dans *La Voix Humaine* m'a servi par la suite dans tous les films puisqu'à un moment ou un autre du tournage, j'éprouve le besoin de laisser de côté le scénario pour suivre le personnage dans ses pensées les plus secrètes, celles dont il n'a peut-être même pas conscience. C'est aussi cet « aspect microscope » du cinéma qui constitue le néo-réalisme : une approche morale qui devient un fait esthétique.

Quand le film sortit après un certain temps sous le titre *Amore (La Voix Humaine* et *Le Miracle)*, la critique italienne à propos de *La Voix Humaine* déclara que ce n'était pas du cinéma et c'est bien la seule occasion que j'ai eu de voir la critique unanime dans une affirmation.

Quand j'eus terminé *La Voix Humaine*, je me trouvai avec un film de quarante minutes pratiquement invendable puisque nous sommes esclaves des programmes. J'ai dû chercher une histoire de la même longueur. Federico Fellini qui travaillait habituellement avec moi me fit le récit que j'ai filmé sous le titre du *Miracle*. Selon lui, il s'agissait d'une nouvelle russe dont il avait oublié l'auteur ; quand il vit que je me passionnais pour l'histoire mais que je cherchais désespérément le texte pour me mettre en règle avec la Société des Auteurs, il m'avoua avoir inventé l'anecdote de toutes pièces. Il avait menti, craignant que l'histoire me paraisse ridicule.

On a porté sur *Le Miracle* de très graves accusations. Un prêtre américain que j'ai rencontré en Italie m'a dit qu'il était manifeste que j'avais voulu faire une affaire en exploitant les blasphèmes pour les blasphémateurs. Il ne connaissait pas le prêche de saint Bernardin de Sienne que j'ai eu l'occasion de raconter dans une interview des « Cahiers » (1).

Un thème qui m'a obsédé et que l'on retrouve entre autres dans *Stromboli*, c'est le manque absolu de foi, l'absence de désir de combattre pour quelque chose, faits typiques de l'après-guerre ; ce qui me tracassait, c'était cette sorte de lâcheté qui amenait les gens à se grouper sous le bâton d'un quelconque pasteur, comme des moutons.

---

(1) « Selon moi, *Le Miracle* est une œuvre absolument catholique. J'ai d'ailleurs pensé à un prêche de saint Bernardin de Sienne ; il s'agit d'un saint qui s'appelle Bonino : un paysan va à la campagne avec son fils de deux ans et un chien. Il laisse l'enfant et le chien à l'ombre d'un chêne et s'en va travailler. Quand il revient, il trouve l'enfant égorgé avec des traces de dents sur sa gorge ; dans sa douleur de père, il tue le chien et à ce moment là seulement, il aperçoit un gros serpent et comprend son erreur. Conscient de son injustice, il enterre le chien dans les rochers proches et grave une inscription sur la tombe : « *Ci-gît Bonino* (c'était le nom du chien) *que la férocité des hommes a tué.* » Plusieurs siècles s'écoulent, près de la tombe passe une route ; les voyageurs qui s'arrêtent à l'ombre du chêne lisent l'inscription. Peu à peu, ils se mettent à prier, à demander l'intercession du malheureux, là enseveli : les miracles arrivèrent, si nombreux que les gens de la contrée construisirent une belle église, et un tombeau pour y transférer le corps de ce Bonino. Ils s'aperçurent alors que c'était un chien.

Vous voyez que l'histoire du *Miracle* est assez proche. C'est une pauvre folle, qui a une espèce de manie religieuse, mais, en plus de cette manie, une foi, vraie, profonde. Elle peut croire tout ce qu'elle veut. Ce qu'elle croit peut être aussi blasphème, je l'admets ; mais cette foi est tellement immense, que cette foi la récompense : son geste est absolument humain et normal : donner le sein à son enfant. » *(CAHIERS DU CINEMA N° 36 — Entretien avec Roberto Rossellini, par Maurice Schérer et François Truffaut).*

Or, le personnage joué par Anna Magnani dans *Le Miracle* est tout le contraire. *C'est une folle mais,* au milieu de sa confusion mentale, elle a une foi, hallucinée si l'on veut *mais une foi.*

Un homme politique me disait un jour avec beaucoup d'amertume : « *Les hommes veulent avoir moins de justice sociale pourvu qu'ils aient aussi moins de liberté.* » C'est cet esprit qui m'obsède et m'angoisse aujourd'hui encore, malgré que certains signes apparaissent d'un certain retour à la conscience.

UNE LETTRE D'INGRID BERGMAN

C'est à cette époque que je reçus des propositions concrètes pour aller travailler aux Etats-Unis. Ces offres, qui me venaient de David O'Selznic, étaient très alléchantes. Selznic qui a une très forte personnalité, aurait été un guide précieux dans ma carrière de cinéaste..., si j'avais eu pour idéal de faire une carrière de cinéaste. Après de longs pourparlers, je décidai de rester en Italie. Quatre ans plus tard nous sommes devenus très bons amis et c'est un homme que j'apprécie pour ses grandes qualités humaines. Une chose qui me retenait et qui influença mon refus, était que dans mon pays les gens avaient un très grand besoin de travailler et que j'avais peur de trahir mes amis et collaborateurs habituels en partant.

Le 8 mai 1948 je reçus une lettre d'Ingrid Bergman : elle avait vu *Rome ville ouverte* et *Païsa,* et elle aurait aimé tourner un film avec moi. Le 8 mai était le jour de mon anniversaire. Le 7 au soir je reçus un coup de téléphone de M. Potsius de « Minerva Films », la société qui avait acheté *Rome ville ouverte.* M. Potsius me dit qu'il voulait me voir pour me faire un beau cadeau. Je crus qu'il faisait allusion à mon anniversaire d'autant que je lui avais vendu *Rome ville ouverte* pour une bouchée de pain lorsque c'était un « navet » et que, lui, l'avait « exploité » lorsque c'était un « chef-d'œuvre ». Le lendemain, il m'apporta la lettre d'Ingrid qu'il avait déjà lue. Quelques temps auparavant « Minerva » avait brûlé, la correspondance s'était accumulée et M. Potsius avait ouvert toutes les lettres sans vérifier s'il était bien le destinataire. J'ai répondu de suite à Ingrid et le 17 janvier 1949, cinq ans jour pour jour après le premier tour de manivelle de *Rome ville ouverte,* j'arrivai à Hollywood pour discuter l'idée de *Stromboli.*

Un grand producteur américain se montra très intéressé par notre projet et nous eûmes de longues conversations à la faveur de nombreux déjeuners, dîners et breakfasts. C'est ainsi que j'ai appris l'anglais puisque les mêmes mots, interminablement, revenaient dans la conversation.

Je dois insister sur un point : toutes les conversations que j'ai eues avec ce producteur furent d'ordre esthétique ; il m'expliquait tout ce que sa grande expérience lui suggérait et entreprit de me convaincre de la nécessité de travailler avec un découpage. Quelques-uns de ses arguments étaient fort judicieux mais je m'opposai formellement à cette nécessité du découpage pour les raisons que j'ai dites cent fois (1). Un soir, Ingrid et moi fûmes convoqués par téléphone dans son bureau ; il avait organisé une conférence de Presse

et annoncé le film aux journalistes ; très surpris nous nous rendîmes cependant sur les lieux de la Conférence où nous fûmes photographiés signant un faux contrat.

Dès ce jour, les discussions entre le producteur et moi prirent un tour nettement plus concret, à tel point que je déclinai ses offres peu après.

A Hollywood, la ville au monde qui a la plus forte densité d'intellectuels, je me sentais très dépaysé et je ne comprenais guère cette atmosphère de mépris et d'orgueil blessé, pour tout dire ce chauvinisme forcené. Je dois dire cependant que je me suis fait de très bons amis mais l'ambiance fut d'emblée assez inamicale sans que les raisons — du moins à cette époque — ne m'en apparussent clairement.

Un jour, Ingrid fut invitée à une réception dont elle était l'hôte d'honneur. Au retour, elle me raconta, pleine d'étonnement, qu'à sa droite était assis un grand manitou (2) d'Hollwood qu, après avoir tenté de la dissuader de tourner un film avec moi, lui dit que j'étais venu le voir un an plus tôt, en Europe, pour le supplier de m'emmener à Hollywood et que je m'étais montré tellement insistant qu'il avait dû me rudoyer pour se débarrasser de moi et qu'il m'avait mis à la porte en m'expliquant qu'il n'avait nul besoin d'un type tel que moi !

Je ne connaissais évidemment ce personnage que de nom et lorsque l'an passé on me l'a montré dans un restaurant à Paris, j'ai marqué de l'étonnement qu'un homme rusé comme vingt renards parvînt à se montrer plus petit qu'un seul.

Début mars, ayant finalement mis sur pied la production de *Stromboli* je rentrai en Italie où le 19 mars me rejoignait Ingrid.

ROBERTO ROSSELLINI.

(à suivre.)

---

(1) *On me demande de les résumer ici. Les voici :*

a) *Comme je tourne en intérieurs réels et en extérieurs sans « repérage » préalable, je ne puis qu'improviser ma mise en scène en fonction du décor dans lequel je me trouve. Donc, la colonne de gauche du découpage resterait blanche si je devais en faire un.*

b) *Je choisis mes « acteurs de complément » sur place, au moment du tournage ; je ne puis, avant de les avoir vus, écrire un dialogue qui serait forcément théâtral et faux. La colonne de droite resterait blanche elle aussi...*

c) *Enfin je crois beaucoup à l'inspiration du moment...*

(2) *C'est la seconde fois dans ce texte que je parle d'un personnage célèbre sans dire son nom. Je n'écris ces souvenirs ni pour scandaliser, ni pour provoquer une polémique, aussi bien n'ai-je pas à prier le lecteur d'excuser ma discrétion.*



Anouk Aimée dans *Les Mauvaises Rencontres* d'Alexandre Astruc.

Alexandre Astruc et Roland Laudenbach

LES MAUVAISES RENCONTRES

(extrait du découpage technique)

STUDIO — BOITE DE NUIT — NICE — NUIT.

C'est un restaurant boite de nuit, comme il y en a beaucoup sur la côte.

Dans une ambiance à couper au couteau, mangent, rient, dansent et parlent, une cinquantaine de noctambules d'une tenue vestimentaire élégante, mais relâchée.

L'impression est celle d'un aquarium dans lequel s'agiteraient des monstres marins.

Les mûrs de la boîte sont en matière noire et brillante.

Le décor est plafonné pour accentuer l'impression d'étouffement.

Les tables sont disposées d'une part, contre les murs, mais certaines s'avan-

cent jusqu'à la piste, de sorte qu'elles donnent l'impression d'être isolées dans la mer d'ombre épaisse et étincelante qui danse tout autour. On entre dans la salle en descendant un petit escalier.

149 — *P. M. Catherine amorce dos.*

APPAREIL SUR GRUE.

Catherine s'immobilise sur la marche supérieure de l'escalier. Elle est dans une robe à danser blanche, assez jolie mais simple.

VOIX DE CATHERINE. — Quand, ouvrant cette porte, je le vis surgir devant moi...

Une bouffée de musique, un brouhaha de voix, des bruits métalliques s'engouffrent sur l'écran dès le début du plan.

150 — *Suite du plan.*

L'appareil descend pour cadrer en P. E. la boîte de nuit dans son plus grand angle.

Blaise apparait en pied au milieu de la boîte de nuit : il se dirige vers l'escalier; il s'immobilise un instant en apercevant Catherine maintenant hors champ.

VOIX DE CATHERINE (*enchaînant*). — Ce fut comme si l'odeur de la forêt vierge m'éclatait au visage...

151 — *Suite du plan.*

L'appareil continue à baisser tout en reculant; il découvre au premier plan l'orchestre.

Catherine rentre alors de nouveau dans le champ, se dirigeant vers Blaise; il s'incline vers elle et la laissant passer devant lui, l'entraîne dans le fond du décor où on les voit s'asseoir à une table. Un groupe de danseurs passe devant l'appareil, les masquant.

Musique. — Bruit de conversations. — Brouhaha.

ENCHAINE RAPIDE

152 — *P. M. en LEGERE PLONGEE.*

Catherine, de PROFIL.
Blaise, DE DOS.

L'APPAREIL SE RAPPROCHE EN P. R.

Au moment où une forte amorce noire formée par Blaise se penche, bouchant pour un instant tout le cadre.

CRI DE CATHERINE (*en off*). — Non...

LA CAMERA S'ARRETE.

Blaise se redresse immédiatement démasquant *Catherine* qui a posé la main sur son verre d'un geste brusque.

On sent derrière, en profondeur de champ, l'atmosphère fumeuse de la boîte de nuit et la piste de danse.

CATHERINE (*comme pour s'excuser de la brutalité de sa réaction*). — ...Je bois toujours très peu, vous savez...

Sa main tremble à plat sur le verre, elle la retire, prend le verre et l'approche d'elle.

Blaise repose dans le champ la bouteille que son épaule masquait.

Le verre et la bouteille étincellent sur le fond noir et ouaté de la boîte.

Il se tourne vers elle, se plaçant *DE PROFIL.*

BLAISE. — Comme vous voudrez...

BLAISE (*dans un rire, et large*). — Je ne vous ferai pas boire de force..., n'ayez pas peur...

Il a dit ça comme il aurait dit n'importe quoi, mais la réponse de Catherine arrive, crispée et sèche.

Elle attaque, furieuse de s'être laissée aller à ce mouvement qui trahit sa gêne.

CATHERINE (*d'une voix sèche qui se voudrait railleuse, avec une certaine véhémence accusatrice*). — Vous n'avez pas besoin de ça, n'est-ce pas...

Elle s'est tournée 3/4 *FACE* vers Blaise, ses doigts restent toujours crispés sur son verre.

153 — *GROS PLAN Blaise 3/4 FACE — CONTRE-PLONGEE.*

Il se penche, regardant Catherine.

BLAISE (*brusquement*). — Et vous ?

154 — 155 — Supprimés.

156 — *P. R. Catherine seule.*

Elle porte le verre à ses lèvres.

CATHERINE. — Je sais très bien boire... ou faire semblant de boire..., mais dans certaines circonstances et quand j'en ai envie...

Elle relève les yeux vers Blaise et buvant comme pour achever la provocation.

La main de Blaise entre dans le champ et saisit le poignet de Catherine.

BLAISE (*off*). — Et ce soir, vous n'en avez pas envie...

Dans le mouvement de sa main...

157 — *Suite du plan.*




Anouk Aimée avec Jean-Claude Pascal (à gauche) et Gianni Esposito (à droite) dans *Les Mauvaises Rencontres* d'Alexandre Astruc.

TRAVELLING ARRIERE jusqu'à un P. R. des deux.

Ils restent les yeux dans les yeux.

On voit le liquide trembler dans le verre.

La main de Blaise se crispe sur celle de Catherine.

Le pied du verre se brise.

Le verre bascule.

CATHERINE (*les yeux dans ceux de Blaise*). — Pas le moins du monde. figurez-vous...

Bruit sec de la cassure.

158 — *P. M — CONTRE-PLONGEE (Plafond) APPAREIL de l'autre côté de la table. Avantage Catherine.*

(La table étant en quelque sorte incrustée dans un petit recoin, la piste de danse est maintenant off. Venant de derrière l'appareil les jeux de lumière se font sur les visages de Blaise et de Catherine pendant la scène. C'est dans ce plan que l'on comprend que les tables sont comme séparées les unes des autres par de petits blocs de verre rectangulaires pleins d'eau et violemment éclairés où tremblent des plantes. Toute la lumière de la salle, à part le projecteur de la piste, vient de là.)

Catherine se lève brusquement.

Le verre tombe, éclaboussant de vin la nappe.

Bruit de verre qui tombe et se brise.

Catherine regarde sa main pour voir si elle est blessée, pendant que Blaise s'approche d'elle.

BLAISE. — Vous n'avez rien; quelle chance!... Vous n'êtes pas blessée ?

Il veut lui prendre la main, mais Catherine la lui ôte d'un geste sec.

CATHERINE. — Non..., non..., ce n'est rien..., ne vous inquiétez pas...

Elle se tourne FACE A L'APPAREIL.

Elle porte rapidement son doigt à la bouche et efface avec ses lèvres la petite tache de sang qui s'y est formée, puis prenant son sac sur la table, elle le fouille rapidement pour chercher un mouchoir.

BLAISE (*insistant*). — Mais si..., vous êtes blessée... Vous cherchez un mouchoir ?... Voulez-vous le mien ?...

Il sort un mouchoir de sa poche et le lui tend en venant se placer derrière elle.

Elle se détourne avec irritation et continue à fouiller dans son sac.

CATHERINE (*au bord des larmes*). — J'ai tout ce qu'il me faut, merci.

Elle lance un regard affolé vers la salle comme si elle voulait fuir. Mais la masse des danseurs, toute cette salle à traverser, lui font trop peur.

Elle essuie le doigt avec son mouchoir enfin trouvé, puis elle se retourne vers Blaise avec un regard accusateur et désemparé, comme si elle le rendait responsable de ce qui vient de lui arriver. C'est alors, avant qu'elle ait eu le temps d'ouvrir la bouche, que Blaise lui prend brusquement le poignet d'un geste à la fois ferme et poli, comme s'il voulait simplement l'aider à s'asseoir.

159 — *Suite du plan.*

On les recadre en P. R.

Lui penché sur elle.

BLAISE (*doux, charmeur, mais avec autorité*). — Vous voyez..., vous voyez... Vous m'avez demandé ce matin pourquoi les hommes avec les femmes préféraient s'en tenir aux idées générales... Regardez où ça mène... quand on abandonne ce terrain..., et qu'on se mêle, comme vous, de donner à la conversation un tour un petit peu plus personnel...

Comme elle le regarde d'un air absent, ne comprenant pas ce qu'il veut dire, complètement stupéfaite, médusée, il ajoute, lui tenant toujours le poignet et la regardant de son regard profond.

BLAISE (*même jeu*). — C'est fou ce que les choses vont vite... Il n'y a bientôt plus de conversation possible..

Il regarde Catherine en silence.

Elle le regarde aussi et, comme à son regard, il voit qu'elle a compris il ajoute :

BLAISE. — Est-ce que je n'ai pas un peu raison ?...

Catherine fait « oui » de la tête.

160 — *Suite du plan.*

Il s'écarte pour la laisser passer et revient se poster derrière sa chaise à elle.

BLAISE (*dans le mouvement*). — Eh bien, rasseyez-vous maintenant... et tâchons de dîner tranquillement...

On la voit encore un instant hésiter puis elle va silencieusement reprendre sa place tandis que

L'APPAREIL COMMENCE A RECULER LENTEMENT.

Musique.

On la voit encore regarder Blaise puis, d'un geste enfantin, lui tendre la main à travers la table.

161 — *Suite du plan.*

Dans le mouvement, le maître d'hôtel poussant une table roulante, entre dans le champ, dos à l'appareil; il bouche l'écran.

NOIR.

162 — *Raccord dans le noir du dos du maître d'hôtel.*

Il se recule, démasquant

P. R. de Catherine face.

Elle est complètement dans l'ombre.

Le maître d'hôtel sort du champ, une assiette à la main; le visage de Catherine apparait en pleine lumière.

Rire sonore de Blaise.

Sur le visage de Catherine passent et repassent les ombres des danseurs. Elle a les mains croisées sous son menton et elle écoute Blaise qui vient de lui parler en off et qui rit...

CATHERINE (*décroisant ses mains*). — Parce que vous y croyez, vous..., à l'enfer...

Un craquement en off, est toute la réponse.

Elle relève la tête, regarde dans la direction de Blaise et éclate d'un rire léger.

163 — *P. R. de Blaise, PROFIL.*

FORTE AMORCE DE LA TABLE.

Il craque une allumette.

Rire de Catherine (off.)

VOIX DE CATHERINE (*dans un rire*). — ...Ce que je suis bête, voyons !

BLAISE. — Hé... hé... je voudrais bien, vous savez... j'ai essayé...

Il parle sans regarder Catherine, comme quelqu'un absorbé par ce qu'il fait.

BLAISE. — ...le péché, ce n'est pas si mal que ça. C'est une invention formidable. Les croyants ont bien de la chance...

164 — *P.R. de Catherine — PROFIL.*

Elle joue avec son couteau sur la table.

VOIX DE BLAISE (*off.*). — C'est fou ce que ça peut donner de prix aux choses, quand on pense qu'on peut rôtir pour l'éternité...

Elle s'interrompt un instant et regarde dans la direction de Blaise.

Rire de Blaise en off.

165 — *P.M. des deux — TRES LARGE.*

Avantage Blaise.

Les ombres des danseurs vont passer et repasser sur les visages pendant toute la scène.

Musique — ambiance.

BLAISE (*riant*). — Mais de vous à moi... malgré tout... non... franchement non... je n'y arrive pas...

Il repousse son assiette et se recule dans l'ombre.

Catherine rit. Son regard se détourne vers Blaise.

BLAISE (*derrière elle, dans l'ombre*). Et puis, entre nous, est-ce bien nécessaire... regardez-les...

Il se penche. Son visage prend la lumière à son tour. Il regarde dans la salle.

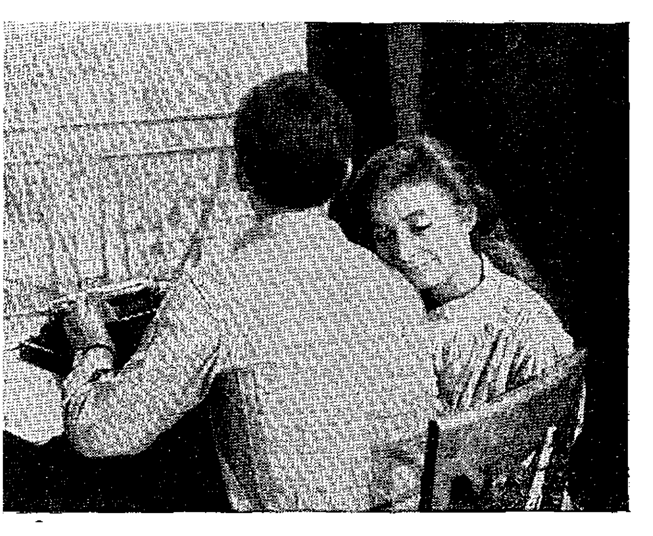
Catherine suit son regard. Elle se penche vers l'ombre.

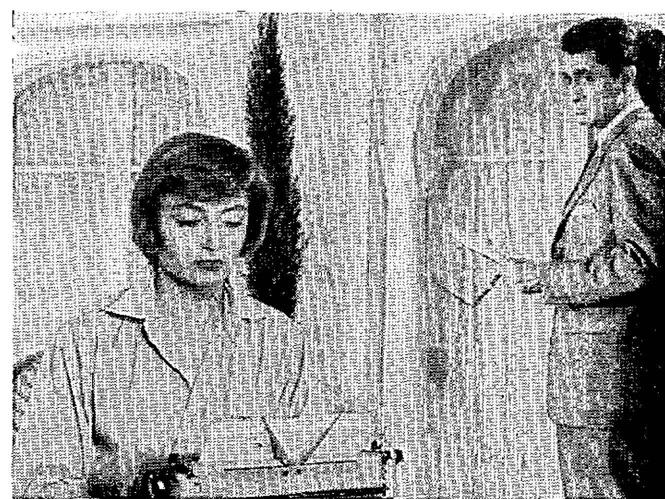
BLAISE (*désignant la salle du menton*). — ...Ils croient qu'ils s'amusent, ils s'ennuient à mourir et ils crèvent de peur... vous ne trouvez pas qu'ils sont déjà assez punis comme ça... enfer ou pas ?

166 — *Suite du plan.*

Il rit.

Rire de Blaise.





Anouk Aimée avec Gianni Esposito (à gauche) et Jean-Claude Pascal dans *Les Mauvaises Rencontres* d'Alexandre Astruc.

Catherine se détourne.
Blaise retombe dans l'ombre.

CATHERINE (*ton de la conversation*). ...Mais, dites-donc... ce n'est pas drôle du tout ce que vous dites... et ce n'est guère encourageant...

BLAISE (*rapidement*). — Pourquoi ?

CATHERINE (*même jeu*). — Vous parlez de toutes ces choses avec un tel désenchantement... un tel pessimisme...

BLAISE (*ricanant légèrement*). — ...Un tel désenchantement... un tel pessimisme ? Comme vous y allez !...

Il la regarde. Il prend la lumière. Son regard s'éclaire d'une lueur dure.

Le ton dur de Blaise fait tressaillir Catherine, qui le regarde tout d'un coup.

BLAISE (*d'une voix un peu dure. On sent qu'il fait son procès tout autant que celui des gens qui sont là et qu'il accuse*). — ...Non... les gens ont ce qu'ils méritent... S'ils s'ennuient à mourir, c'est bien fait pour eux...

Le regard de Catherine s'est détaché de Blaise. Elle feint d'être absorbée dans la contemplation d'un couteau qu'elle tripote sur la table, mais elle l'écoute avec attention. Elle a les yeux baissés et reste dans la lumière.

BLAISE. — Ils ne veulent prendre aucun risque, qu'est-ce que vous voulez...

Catherine regarde Blaise comme si elle ne comprenait pas.

167 — *P.M. des deux.*

APPAREIL dans le dos de Catherine.

Blaise de profil en bordure de cadre. En profondeur de champ, on voit la boîte de nuit où dansent des couples.

Blaise allume une cigarette. Il fume nerveusement.

BLAISE (*sans regarder Catherine, les yeux dans le vague*). — Ils veulent tout avoir à crédit... ou gratuitement... Ils vivent à la petite semaine... Ils s'habituent d'avance à tout, exprès... pour ne pas être pris de court... pour ne pas être dépassés par les événements, comme ils disent...

Mais regardez-les, le jour où le hasard leur met entre les mains une chance imprévisible... comme ils sont embarrassés, comme ils ont peur... On aimerait les prendre par la main et leur dire : « vous pouvez toucher, vous savez... ce n'est pas dangereux... vous n'en mourrez pas... »

Il s'arrête et regarde dans la direction de Catherine en silence.

168 — 169 — Supprimés.

170 — *P.R. Catherine — Légèrement PROFIL.*

CONTRE-PLONGEE.

Elle hoche la tête, se retourne vers Blaise.

CATHERINE. — Vous pouvez manger tous les fruits du jardin, sauf celui-là... Dites-moi, est-ce que je n'ai pas déjà entendu quelque part cette histoire...

171 — *P.R. — Blaise.*

BLAISE. — ...et ils mangèrent la pomme... et ils furent chassés du Paradis...

Il sourit à son tour.

...Vous vous rendrez peut-être compte plus tard à quel point cette vieille histoire continue à faire ses ravages...

Il regarde dans la direction de Catherine.

BLAISE. — Mais je me demande pourquoi je vous raconte tout ça, vous êtes si jeune...

172 — *P.M. des deux.*

Avantage Catherine.

APPAREIL dans le dos de Blaise.

CATHERINE (*levant les yeux vers Blaise*). — C'est drôle... j'étais justement en train de me dire, à vous entendre... combien je me sentais vieille tout d'un coup...

BLAISE. — Parce que je fais des gestes... parce que je parle un peu trop fort...

Il désigne son verre.

...J'en ai aussi plus que mon compte et j'ai assez parlé pour aujourd'hui.

Il prend son verre et le porte à ses lèvres.

173 — *P.R. de Catherine, dans l'axe*

TRAVELLING AVANT sur elle.

CATHERINE. — Et moi... est-ce que vous ne me donnez pas à boire...

Elle pousse lentement son verre dans la direction de Blaise. Elle lève les yeux vers lui.

CATHERINE. — J'ai si soif... maintenant.

On finit sur elle en GROS PLAN.

174 — *P.R. de Blaise.*

TRAVELLING AVANT SUR LUI.

Il a la bouteille à la main, il l'incline et remplit lentement le verre de Catherine.

On finit sur lui en GROS PLAN.

Il la regarde.

175 — *P.R. de Catherine FACE.*

Amorce grosse tête Blaise.

Elle porte lentement le verre à ses lèvres et elle fixe les yeux sur Blaise.

BLAISE. — Comment vous appelez-vous ?

Elle détourne le visage.

CATHERINE (*tournant de nouveau les yeux vers Blaise et se mettant face à l'appareil*). — Mon nom ne vous dira rien et puis ne doit-on pas se quitter dans une heure...

Elle détourne à nouveau son visage.

176 — *Gros plan Blaise — face.*

BLAISE (*comme pour lui-même*). — Dans une heure, oui, vous avez raison...

177 — *Même que* 175.

CATHERINE (*le regardant de nouveau*). — Vous saviez que je viendrais...

177 bis — *Même que* 176.

BLAISE. — J'en étais sûr... vous regrettez ?

178 — *Même que* 177.

CATHERINE (*plongeant son regard dans celui de Blaise*). — Je ne regrette jamais rien...

Ils restent tous les deux immobiles, puis Catherine détourne la tête.

CATHERINE (*d'une voix altérée*). — J'aime bien parler avec vous, vous savez...

Elle recule comme si elle voulait se dérober à une étreinte.

179 — *P.M. des deux.*

(*Avantage Catherine*).

La note claire de la robe de Catherine se détache sur le fond noir de la piste. Elle est éclairée par le projecteur. Elle s'encadre sur un fond de fausse porte que l'on dirait ouverte sur la nuit.

Blaise, *au PREMIER PLAN, en AMORCE NOIRE, la contemple.*

CATHERINE (*d'une voix soudain troublée par l'ivresse. Est-elle aussi ivre qu'elle le paraît ?*). — ...Vous êtes très intelligent, même quand vous plaisantez... j'aime écouter ce que vous dites... par exemple, tout à l'heure, quand vous parliez de l'enfer... (*elle sourit*). Ce n'est pas que j'y crois, je serais plutôt de votre avis... (*sur un autre ton*). Mais pourquoi souriez-vous tout le temps ?...

180 — *P.R. de Blaise.*

Il sourit.

181 — *Très gros plan de Catherine (même axe que* 179).

CATHERINE. — ...Vous ne m'écoutez pas, vous vous moquez de moi... Pourquoi me regardez-vous ainsi ?...

181 bis — *Même que* 180.

Il la regarde, immobile, comme s'il attendait qu'elle vienne d'elle-même se jeter dans ses bras.

182 — *Reprise du* 179.

CATHERINE (*essayant de suivre le fil de sa pensée, s'embrouille*). — ...Je ne sais plus ce que je voulais dire... Ah ! oui ! Ce que vous avez dit tout à l'heure de l'enfer... c'était bien... ça m'a intéressée... seulement voilà, ça n'existe pas... (*elle chantonne*)... ça n'existe pas... ça n'existe pas. Mon Dieu, je ne sais plus ce que je dis !...

Elle semble être, à son tour, absorbée par la piste. Elle regarde autour d'elle, les danseurs qui tournent de plus en plus vite.

La lumière passe et repasse sur son visage.

La musique monte. — Rires. — Cris.

183 — Supprimé.

184 — *P. M. des deux axé vers l'escalier de l'autre côté de la piste.*

Avantage Blaise. Catherine G. P. Profil bord de cadre.

CATHERINE (*comme une femme ivre, récite*). — « Esprit Saint, qui êtes la lumière de ma vie... éclairez ma conscience... » (*à Blaise*) : Vous voyez, je sais encore mes prières...

BLAISE (*penché sur elle, répète*) : « Esprit Saint, qui êtes la lumière de ma vie... »

CATHERINE (*continuant*) : Eclairez ma conscience... Montrez-moi mes péchés... faites que je les voie comme je les verrai à l'heure du jugement dernier... Amen ! »

C'est drôle que je me rappelle tout ça par cœur !.. Mon Dieu, ce qu'il fait chaud ici !

Elle se lève, la main à la tête.

Blaise, venant à son secours.

BLAISE (*d'une voix brusque*). — Allez, vous avez besoin de prendre un peu l'air...

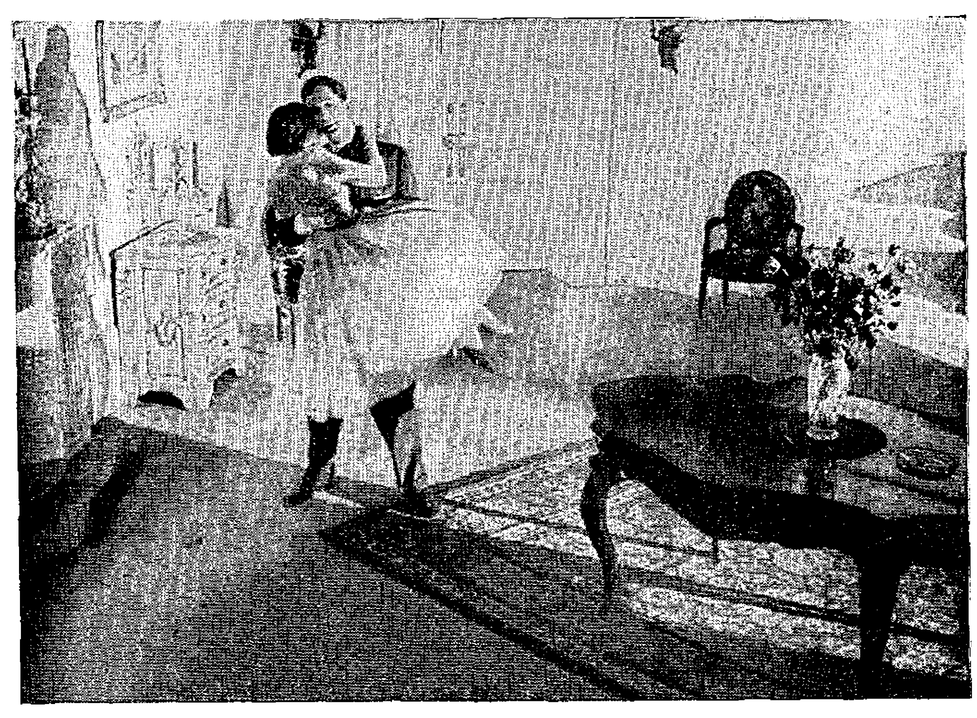
Il lui met son sac dans les mains et l'entraîne en profondeur de champ vers l'escalier.

L'appareil recule pour agrandir le champ.

On les voit traverser la piste et monter l'escalier, se dirigeant vers la sortie.

ALEXANDRE ASTRUC ET ROLAND LAUDENBACH.

(*Extrait du découpage technique des* Mauvaises Rencontres *avec l'autorisation des auteurs et des Films Marceau*).



Anouk Aimée et Jean-Claude Pascal dans *Les Mauvaises Rencontres* d'Alexandre Astruc.

LE CELLULOID ET LE MARBRE

par Eric Rohmer

IV

Beau comme la Musique

Avant de poursuivre, je voudrais répondre à deux critiques que n'a pu manquer de formuler le lecteur le plus indulgent. La première concerne le mépris systématique en lequel j'affecte de tenir tous les autres arts, du moins dans leurs productions les plus récentes. Je ne crois pas, toutefois, m'être montré plus sévère que nombre de chroniqueurs picturaux, théâtraux ou littéraires, si ce n'est qu'aussi rigoureux dans la condamnation, j'accorderais plus difficilement mes éloges à des œuvres qui n'ont pour elles que la probité ou l'intelligence dans l'exécution. Est-ce notre faute à nous, amateurs de cinéma, si nous croyons encore à l'inspiration et au génie, si nous gardons dans notre cœur une place pour l'enthousiasme et le plaisir d'être étonnés, si nous pouvons nous déclarer avides de neuf, tout en fermant l'oreille aux mots d'ordre contemporains ? Nous ne condamnons pas notre époque, mais qu'est-ce, au juste, que notre époque ? Celle de Picasso ou de Griffith ? Ou plus exactement — car ma question eût été incongrue en 1920 — celle de ces jeunes peintres qui s'étiolent à l'ombre de Picasso, ou de tel cinéaste dont chaque œuvre nouvelle, loin de rétrécir, fait paraître plus large encore le champ d'investigation. C'est parce que j'admire l'art moderne, celui de la première moitié du siècle, que je tremble pour ses épigones. Est-ce donc présomption de notre part, si l'existence même du cinéma nous pousse à multiplier nos exigences ? Pour défendre un art qui nous est cher, inutile, certes, d'égratigner les autres : mais à quel titre notre indulgence, quant ceux-là s'abandonnent à une pâle résignation ?

Aussi bien est-ce au cinéma *dans sa plus haute visée* que j'ai réservé ce chapitre. Quoi, dira-t-on, ne l'avez-vous pas juché assez haut, presque au coude à coude avec les chefs-d'œuvre des plus grands peintres et des plus grands poètes ? Et qu'est-ce que cette hiérarchie que vous prétendez établir entre les différentes formes d'art ? Il ne s'agit pas de cela : quelque estime particulière que je lui porte, je n'entends pas attribuer de place d'honneur à la musique. Il se trouve, simplement, que le plan où j'ai choisi de confronter le cinéma et celle-ci est plus élevé, plus noble, si l'on veut, que ceux de nos comparaisons précédentes avec le roman, la peinture ou la poésie.
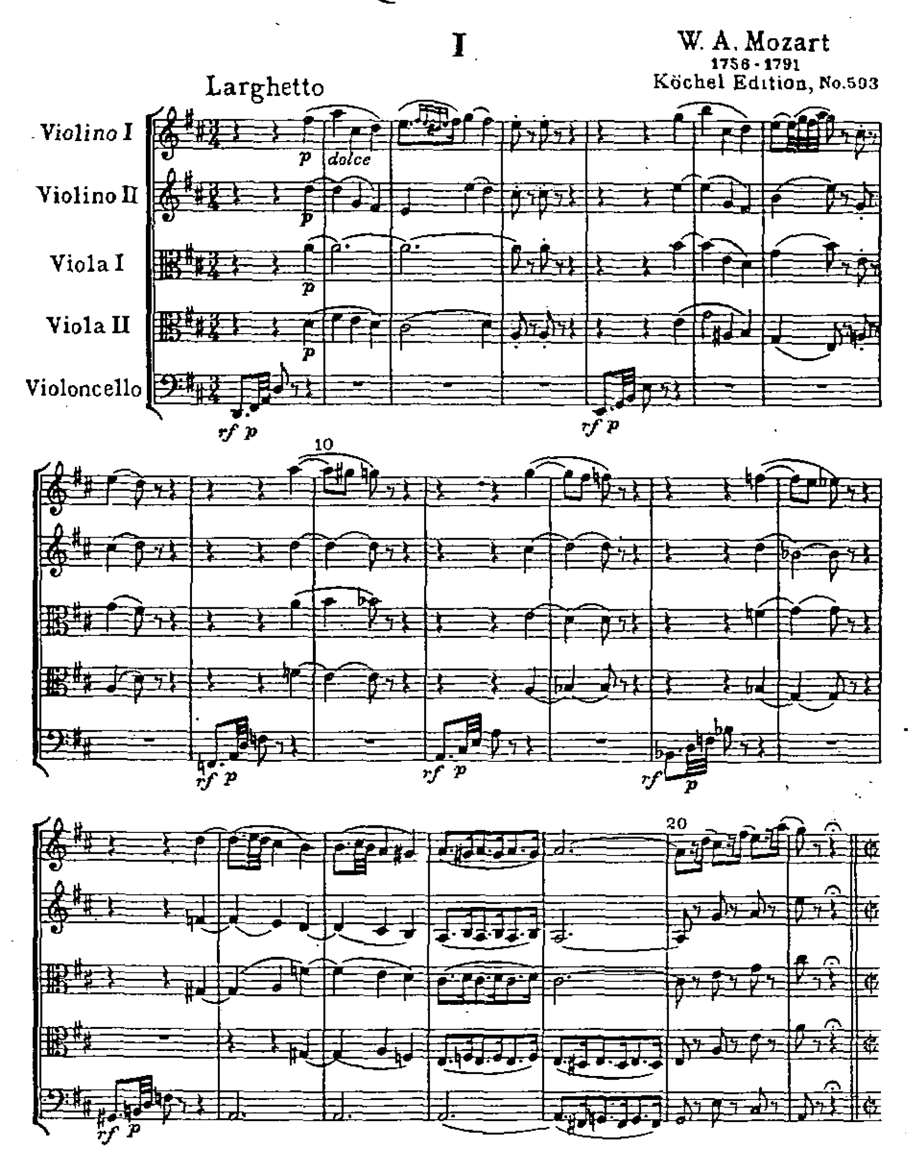
Mais, auparavant, un mot pour répondre à la seconde accusation. Je ne me dissimule pas d'avoir confondu la cause du cinéma avec celle d'une thèse non seulement classique, mais *spiritualiste :* peu importe le parti pris, pourrais-je dire, si celui-ci se révèle fécond, nous découvre des beautés et des pouvoirs ignorés des tenants du système opposé. J'éprouverais pourtant quelque pudeur à mobiliser au service de cet art une philosophie que ses productions n'ont jusqu'ici revendiqué que par leurs aspects les plus accidentels, si l'incompréhension qu'il rencontre auprès de trop d'esprits éclairés n'était due, en grande partie, à l'attitude agnostique que ceux-ci se flattent communément d'adopter. L'artiste d'autrefois croyant vivre dans le « meilleur des mondes possible » n'envisageait d'autre mission que celle de le glorifier, même s'il lui prenait fantaisie de dénoncer ses imperfections apparentes. Cette croyance est-elle si naïve ? L'évidence de l'écran prêche en sa faveur, et c'est à notre scepticisme actuel que je juge plus raisonnable de m'en prendre. Alors que l'art moderne nous invite à méditer sur les soubassements organiques de l'homme, c'est, au contraire, sa condition spirituelle que le cinéma se trouve être, paradoxalement, je veux bien, mais sûrememt, le plus apte à mettre en lumière.



Forts de ce préambule tournons les yeux vers l'art le plus indifférent aux prestiges de l'objet matériel. Divin ou diabolique, « apollinien » ou « dyonisiaque », le pouvoir propre à la musique est de nous mener à une espèce particulière de contemplation qui nous arrache à

celle du monde extérieur. Cette forme d'expression, le *chant*, la poésie y participait déjà ; mais ici nul besoin du symbole ; l'idée trouve dans le son, ou la succession des sons, un *écho fidèle* sans l'intermédiaire du signe, et la musique se présente comme le plus abstrait des arts ou le plus concret selon l'angle sous lequel on la considère. Elle est à la fois le plus sensuel et le moins asservi aux impressions particulières des sens, le plus propre à parler directement à l'âme et le plus lié à l'état passager, si ce n'est à la structure même de notre corps.

Cet aspect corporel, il m'appartient moins qu'à tout autre de le négliger. La *danse* n'est·



elle pas la meilleure porte d'introduction ? Sans aucun doute, si toutefois on sait l'ouvrir avec toute la prudence requise. Voici deux arts qui pourraient sembler frères, trouvant, à la fois, l'un et l'autre dans le temps et l'espace leur champ d'expression, arts du mouvement certes, mais d'un mouvement, ici et là, différemment conçu. Dans les figures de l'une, si fugaces soient-elles, je discerne une fascination de la « pose », d'une immobilité constamment proposée comme limite ; à la manière d'un objet placé en équilibre stable, mais ici, moins effet de nature qu'habitude patiente et violence faite au corps, il semble que le danseur soit perpétuellement assuré de retourner à son attitude première, en dépit des efforts violents qu'il fournit pour s'éloigner d'elle. L'écran, au contraire, ne sait qu'aiguiser notre sentiment du péril : tout arrêt, toute halte est le fruit d'une lutte, d'une tension entre des forces ennemies. Songez aux vertigineuses évolutions d'Harold Lloyd sur les gratte-ciel, situation type des premières comédies. Revoyez cette scène du *Grand Sommeil* où le revolver passe de la main du gangster dans celle de Marlowe. Je pourrais citer mille autres exemples d'un effet reposant sur une semblable inversion des forces en présence. Dans toute l'œuvre des grands maîtres du muet, peut-être ne trouverions-nous pas un seul plan qui ne soit rupture d'équilibre, où l'expression ne soit conçue non pas en fonction de la construction plastique, mais de l'effondrement de cette construction. Quelle distance entre cette course saccadée de paliers en paliers, cette discontinuité foncière du style cinématographique et la souple continuité de la danse ! Mais en revanche, en celle-ci, une recherche de l'automatisme, une rigueur mécanique qui, à l'écran, ne « passe » pas. Bref, d'un côté, un temps, un espace schématisés à l'extrême, uniformes, lisses, si je puis dire ; de l'autre ce sentiment d'absolue liberté, cette angoisse particulière que nous procure tout fragment de film, indépendamment de son contexte dramatique.

L'existence d'une « *comédie musicale* » qui inspira avec bonheur l'Amérique, n'infirme en rien mon propos. Libre au cinéaste de prendre sa matière où il veut, de se satisfaire de la convention du music-hall, du cirque ou d'un ballet que, d'ailleurs, à tort ou à raison méprisent les vrais amateurs de chorégraphie. De même que le style cinématographique a plus appris de l'imagerie populaire que des tableaux des musées, le *dancing* est pour lui meilleur maître que les planches de l'Opéra. Et puis, à bien regarder, quelle place occupe la danse dans l'histoire de l'art occidental ? On ne peut honnêtement lui reconnaître que le rôle d'un divertissement, d'un interlude dans le théâtre antique ou sur la scène lyrique moderne. Très vite elle a perdu ce caractère sacré qu'elle possède encore chez les peuples des autres continents : nous sommes, entre tous, inaptes à faire de certains états paroxystiques de notre corps un pont entre l'âme et le cosmos. Notre art, païen ou chrétien, latin germain ou celtique, s'est constamment distingué par le recul qu'il a su prendre vis-à-vis du motif : c'est un art d'observation, de méditation : loin de céder aux mouvements désordonnés de l'instinct, il n'a jamais cherché qu'à les intégrer dans un système dont l'ordre de l'univers, objectivement considéré, lui fournit le modèle. Songez aux danses du folklore européen : qui ne serait frappé non seulement de leur air de famille, mais des analogies précises qu'elles présentent, nées aux confins des Carpathes ou au pied des Pyrénées ? Leur qualité commune est la *retenue* : même au sein de la plus grande rapidité, violence n'y est pas synonyme de frénésie ; le corps peut bondir, tournoyer, se plier à mille mouvements divers, mais forme bloc : point de déhanchements, de trémoussements, de spasmes altérant son maintien ordinaire. Elles sont naïves, certes, proches des gambades d'enfants, curieusement pudiques au point que nous avons cru bon de leur préférer la semi-lascivité du tango, de la rumba ou du jazz. Mais cette pudeur, ce refus, pour qui sait observer n'est pas sans éloquence.

Occidental, au contraire, par son origine, le cinéma, jusqu'à ce jour, le demeure dans son esprit. Je ne conteste pas plus à l'Inde ou au Japon le droit de faire des films que celui de construire des gratte-ciel ou de fabriquer des automobiles, mais je crois que les traditions auxquelles ces peuples restent encore attachés sont moins fécondes que la nôtre : le cinéma est un vêtement si bien adapté à la forme de notre propre corps que d'autres ne peuvent l'endosser sans faux plis ni craquements aux coutures. Le hiératisme des attitudes, où ils se complaisent encore, sonne faux sur l'écran, s'il ne passe à travers le prisme d'une vision occidentale ou, tout au moins, occidentalisée. Le cinéma est non seulement le produit de *notre* génie technique, mais celui d'une longue odyssée de notre art : vous avez peu de chances de manier habilement ce jouet ingrat, si le méridien et le parallèle du lieu de votre naissance ne vous ont doté d'un épais passé où vous appuyer.

Nous sommes les plus aptes au cinéma, parce que l'écran répugne à l'artifice et que nous avons, nous européens, un sens plus aigu du naturel. Ne vous récriez pas ! Les écrivains du XVIIe siècle ont loué les Grecs de ce qu'ils avaient sû rester tout près de la *nature*. Ce cliché d'école ne s'est-il pas, depuis cinquante ans, chargé d'un sens nouveau ? L'ethnologue a beau jeu de démontrer qu'on ne peut ici trancher dans l'absolu, qu'il est aussi normal de s'accroupir sur une natte que de s'asseoir sur un « siège élevé » comme les héros d'Homère : on aura peine à me convaincre qu'une race éprise des jeux du stade n'est pas plus conforme



Le Carrosse d'or de Jean Renoir.

au canon de l'espèce que celle qui s'adonne aux exercices du yoga. Mais il s'agit bien d'anthropologie ! *Ce qui m'importe, c'est qu'une civilisation, la nôtre, ait volontairement confondu* les notions de beau idéal et de nature et qu'elle ait atteint, par là-même, à une indiscutable universalité.

*
**

A l'idée de classicisme que m'avait inspirée la comparaison du cinéma et de la peinture, c'est celle de nature que je voudrais, maintenant, substituer. Ce n'est plus leur seul caractère d'équilibre heureux qui rend comparables la sculpture grecque du Vᵉ siècle et la musique européenne du XVIIᵉ : cette beauté majestueuse que les âges suivants eurent raison de railler lorsqu'elle dégénéra en grandiloquence ou en fadeur me semble bien être propriété incontestable *de l'art occidental. Si le cinéma, dans ses plus grands moments,* peut se hausser jusqu'à elle, c'est qu'il s'insère dans la même tradition. Souvent, dans la salle obscure, ces mots « *beau comme la musique* » sont venus servir de soutien à mon admiration : à ne considérer dans l'image de l'écran que la pure plastique, nous manquerions, certes, d'arguments en face des créations des peintres et des sculpteurs ; jugé selon les seul scritères de la peinture, « cela », je veux bien, « n'est pas de l'art », ou si peu, que nous pouvons regarder cet aspect comme négligeable. C'est, avant tout, parce qu'il s'exprime dans le temps que le cinéma atteint à la dignité artistique. Je dis bien temps et non pas mouvement. Ce que l'écran sait offrir à nos yeux, n'est pas le pur chatoiement des apparences, l'abstraite mécanique de je ne sais quel ballet cosmique : la matière filmée est au contraire d'autant plus perméable à nos sens qu'elle se laisse difficilement enclore dans le système d'une physique du mouvement. Ce n'est pas par la porte du déterminisme que nous pénétrons dans la *dimension temporelle, mais par celle de* la liberté : la chair est ici sans cesse marquée du sceau de l'esprit qui l'anime : nous accédons d'emblée à cette « intériorité » dont Hegel faisait le privilège de la musique. L'homme, rendu à lui-même, se libère du magma organique où l'art contemporain essayait de le dissoudre : nulle autre forme d'art n'avait su nous donner une idée aussi haute de nos semblables,

faire brilller de ses pleins feux la noblesse originelle du visage, du geste, du comportement humain.

Beau comme la musique... Si l'art des sons s'extériorise dans la danse, le cinéma ne retient de lui que sa démarche intérieure. Quoi de plus déplaisant que ces partitions qui adoptent leur *tempo* au mouvement extérieur des êtres ou des choses en déplacement sur l'écran ? Quoi de plus inexact que cette exactitude ! Faites au contraire « passer » un disque pendant la projection d'une bande muette : pourvu que le ton du morceau s'accorde avec celui du film, que le sentiment exprimé soit analogue, peu importe la retombée des temps : vous serez surpris des effets de coïncidence dramatique ou poétique que vous obtiendrez de cette manière. Ainsi, dans le *Carrosse*, Renoir comprit-il le rôle d'une musique accompagnatrice : c'est le rythme intérieur, non le visible qu'il convient de souligner. Si la beauté de certains plans est toute musicale, c'est qu'elle nous touche, nous séduit, nous envoûte comme le ferait un chant, c'est qu'elle donne à l'instant cette chaleur, ce poids que, jusqu'ici, seul l'art d'Orphée avait su lui conférer, c'est que surtout, de même que Pythagore faisait de l'harmonie céleste le répondant visible d'une « musique des sphères », ainsi le cinéma nous dévoile une beauté *sui generis* qui, partie intégrante du monde dès les origines, attendait l'instrument propre à la révéler aux hommes. Aussi est-il mille fois plus qu'un langage : sa fonction n'est pas de dire « autrement » ce qui a déjà été dit ; on a trop souvent fait de lui une sorte de mime raffiné, un moyen d'exprimer par le geste, l'allusion ce que le roman ou le théâtre peignent par le discours. Il a non seulement sa manière, sa forme propre, mais apporte une matière avant lui insoupçonnée : ce chant secret du monde que par sa magie il peut réveiller, le son incomparable dont il a fait, manié de main de maître, retentir tout ce qu'il touche.

***

Qu'on me pardonne une fois de plus d'être de parti pris. En ce domaine, moins encore qu'en les autres, je ne prétends me poser en spécialiste. La musique est au contraire, de tous les arts, celui que je goûte le mieux en amateur, que je fréquente par pur plaisir, sans aucune arrière-pensée critique, mais les maîtres avec lesquels j'ai établi un commerce quasi quotidien ont vu le jour à l'intérieur des mêmes frontières de temps et d'espace, et j'ai toutes raisons de penser que cette préférence a passablement déteint sur l'idée que je me fais de la fonction propre à toute musique. Il existe d'autres conceptions que celle qu'illustrèrent les grands compositeurs allemands du XVIII[e] et du XIX[e] siècles, mais je ne crois pas qu'aucune soit allée aussi loin dans cette quête intérieure qui m'intéresse ici : musique impure, s'il est vrai qu'il n'est pas un seul des sentiments humains, joie ou tristesse, amour ou colère, orgueil ou résignation, qu'elle n'ait essayé d'exprimer, pure, entre toutes, au contraire, puisqu'elle se nourrit de sa propre substance, n'a que faire, en général, de l'évocation du monde visible, que, même dans ses passages descriptifs, elle se soucie moins du pittoresque extérieur que de *l'état d'âme*, puisqu'elle s'applique plus à peindre le devenir, le changement que le mouvement dans l'espace, puisque, platonicienne de tradition, au delà et à travers chaque émotion particulière, c'est à l'*Idée* qu'elle se propose de nous conduire. Toutes les autres musiques, populaires ou savantes, en quelque lieu ou siècle qu'elles soient nées, ne me semblent être que la notation d'une sorte de rumeur propre à la matière, à laquelle l'esprit n'a point de part, dans laquelle il peut tout au plus se couler, se dissoudre, s'anéantir ; elles exigent qu'on les écoute passif, comme le voyageur assis sur la banquette d'un train regarde le paysage défiler derrière la vitre, ou, au contraire, qu'une fois ac-



Leslie Caron dans *Un Américain à Paris.*

cordés à leur rythme nous nous oublions tout entier. Celle-ci, au contraire, requiert une adhésion volontaire de chaque instant, de chaque mesure, de chaque « note », elle nous tient tendus mais toujours distants, elle n'excite point nos sens, mais exalte notre être spirituel. Ce caractère, que les théoriciens appellent d'ailleurs « ascendant », qu'il s'agisse du rythme ou de la gamme même, je n'ai sous ma plume que des images spatiales pour l'exprimer, mais il est spécifique de la dimension temporelle. Un exemple entre mille : j'ai souvent été frappé, dans les œuvres les plus denses, les plus méditées de Mozart ou de Beethoven, de la présence d'une phrase interrogative, introduisant un développement « décidé ». Plus encore que le style dit « héroïque », ce procédé du discours musical n'exprime-t-il pas le mouvement non pas tant du désir que de la volonté au sens le plus étroit du terme, volonté qui se sait libre, apte à se mesurer victorieusement avec le destin, anxieuse toutefois de n'être pas admise dans les secrets des dieux ? Quelle distance entre le ferme dessin de cet appel et l'iqnuiétude toute physiologique du chant naturel de l'homme « qui, dit Chateaubriand en tout pays est triste, lors même qu'il exprime le bonheur ».

On pourrait, je veux bien, concevoir un autre type classique que celui que l'art grec nous a proposé, une architecture fondée sur d'autres normes que celle du Parthénon, un modèle humain plus parfait que celui de la statuaire du Ve siècle, on le pourrait « à la rigueur », en *incriminant l'habitude, l'atavisme, que sais-je ?... mais je ne vois pas comment prétendre* que notre système tonal classique *aurait pu ne pas être*, je crois impossible de faire de lui le produit de circonstances particulières, de nier qu'il soit une vérité *unique, nécessaire* en face de laquelle toutes les autres conceptions se trouvent être entachées de contingence historique ou géographique. Cette majesté, cet équilibre, cette santé propres au ton d'*ut majeur*, celui de la « *Jupiter* » mais aussi d'*Au clair de la lune*, ces qualités, au sens étymologique du mot, « incomparables », nos oreillles modernes, je crains, ne les apprécient plus à leur juste prix, mais, même si nous avons perdu l'art de les goûter, reconnaissons le privilège qu'elles ne cesseront de posséder depuis qu'elles nous furent, une première fois, révélées : outre qu'il y a un seul visage de la santé pour mille maladies, une seule perpendiculaire pour une infinité d'obliques, la voie stricte de la règle donne leur prix, leur raison d'être aux « accidents ». Sans pousser trop loin le paradoxe, je dirais volontiers que j'aime Mozart parce qu'il est dissonnant. En tout cas, beaucoup m'accorderont que Wagner ou Liszt sont moins variés dans leur couleur tonale que le Beethoven des derniers quatuors, Debussy moins que Wagner, et moins encore Schoenberg. L'extrême liberté de modulations dont usent les modernes aboutit à une sorte de grisaillle harmonique où l'altération noyée dans la masse, perd l'efficacité dont elle jouissait à l'époque classique ; plus de ces brusques éclats, de ces brumes soudaines introduites par un seul accord modulant et dont la hardiesse étonne encore aujourd'hui nos oreilles.

*
**

Beau comme la musique... Ai-je bien mesuré mes mots ? Un film au moins à ma connaissance peut se flatter de garder de bout en bout, par son *tempo* tantôt vif, tantôt retenu, ses *pianissimi*, ses *crescendi*, son contrepoint serré, ce son brillant ou étouffé qu'il fait rendre à tout ce qui, objets, visage, portions de ciel ou de lac, arbres ou architectures, tombe dans le champ de l'objectif, parce qu'il n'est que continuel passage, soit brusque soit gradué, d'un état d'âme à un autre état d'âme, chacun toujours exactement accordés à la tonalité de leurs cadres successifs, parce qu'il révèle d'autant mieux l'être intime de ses héros qu'il se contente d'étaler les apparences — ce film, je crois, garde de bout en bout, sans la moindre faille l'allure souveraine de la grande symphonie classique. Au sortir d'une projection de l'*Aurore*, nous pouvons dire comme après la *Neuvième* : c'est un monde. C'est la beauté toute musicale du film de Murnau qui me le rend plus cher que cet autre monument du muet *Que Viva Mexico* d'Eisenstein, trop uniquement épris de perfection plastique. Après la venue du parlant le lyrisme du cinéaste s'exprimera sur un mode plus terne, le drame l'emporte sur le chant et il faut attendre *Stromboli* de Roberto Rossellini pour retrouver d'aussi puissantes ou mélodieuses harmonies : la beauté poétique de ce film, la profondeur de son ambition ne sont plus je l'espère à démontrer : si je le cite en cette place, c'est que sa confrontation avec les chefs-d'œuvre de la musique me semble être la meilleure porte d'accès à des richesses que chaque nouvelle vision nous fait découvrir plus nombreuses. Je signalerai seulement que, de toutes les œuvres récentes, il est celui qui prend les libertés les plus grandes avec les lois de la composition photographique, les prétendues nécessités du découpage ou du montage, conservant en dépit de la grandeur du ton, l'allure libre du *document*. Ainsi les deux arts que l'on est en droit de placer aux extrémités de l'échelle, l'un parce qu'il est étranger à toute représentation sen-

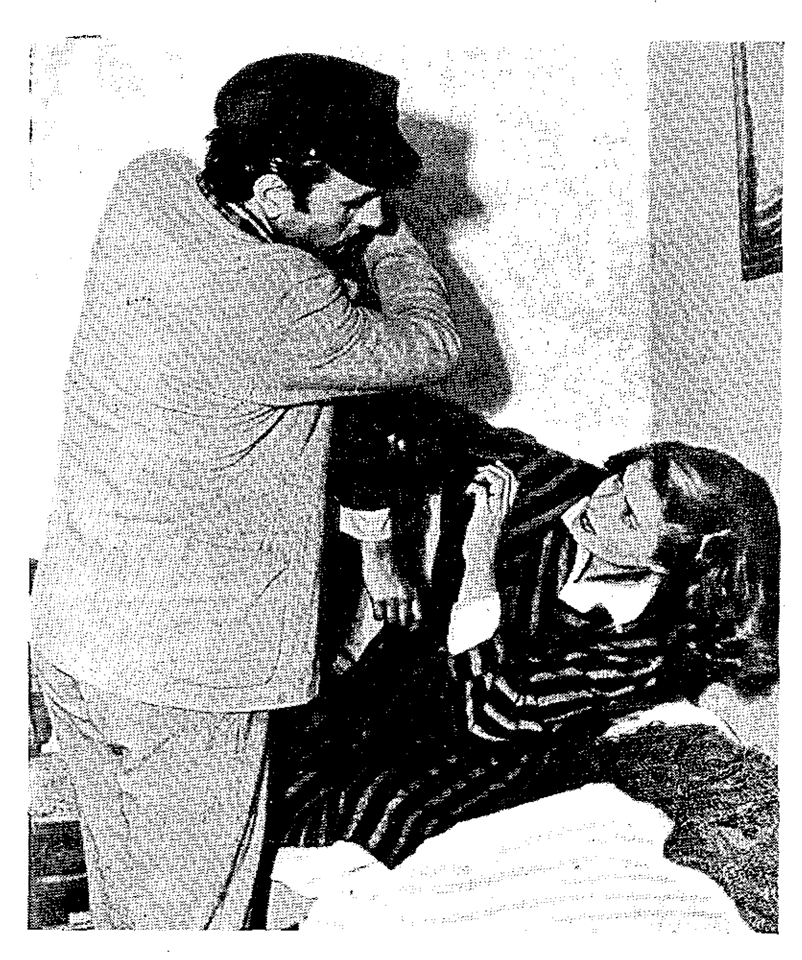
sible, l'autre parce qu'il reproduit exactement, mécaniquement le réel, l'un par son abstraction fondamentale, l'autre par la fascination du concret, produisent en nous un tumulte d'essence identique. Plus qu'un tableau, un drame, un roman, ils ont le pouvoir d'agir directement, intensément sur nos sens, notre esprit, pour le soustraire à eux-mêmes, comme la plus efficace et la plus raffinée des drogues.

*
**

Me voici presque au terme de ma recherche, de cette enquête par approximation qui des aspects les plus apparents du cinéma m'a conduit, sans trop brûler d'étapes, jusqu'à sa nature la plus secrète. Ne me suis-je pas avancé trop haut ? Il ne s'agit que de bien redescendre. Le visage de l'art est à double face : il satisfait l'une de nos plus nobles aspirations, le besoin du Beau ; mais il est en même temps né de passions moins avouables, d'un malaise physique et moral dont il ne peut ne pas garder la trace. Le dernier-né de la série n'échappe point à cette loi, et la contradiction qu'il renferme est peut-être plus flagrante chez lui qu'ailleurs. C'est d'elle que je me propose de toucher un mot dans un dernier chapitre consacré à l'*architecture*.

Eric ROHMER.

(à suivre.)



Stromboli de Roberto Rossellini.



Faire mon portrait ? Quelle drôle d'idée !

PORTRAIT D'HUMPHREY BOGART

par Robert Lachenay

Rasé du jour mais déjà barbu, les sourcils inclinés vers les tempes, les paupières mi-closes, une main tendue, prête à disculper ou à confondre, Humphrey Bogart avance vers le tribunal du monde, la démarche scandée par les accords de Max Steiner.

Il s'arrête, écarte raisonnablement les jambes, déboutonne son veston, passe les pouces dans la ceinture de son pantalon et commence à parler.

Chaque début de phrase révèle une dentition vagabonde. La crispation de sa mâchoire évoque irrésistiblement le rictus d'un cadavre gai, l'expression dernière d'un homme triste qui s'évanouirait en souriant. C'est bien là le sourire de la mort. L'élocution est saccadée, le timbre d'outre-tombe. La diction favorise la voyelle a et la consonne k ; on devine à quel prestige, dans sa bouche, se hausse le mot rackett (1).

Il est né le jour de Noël, une année où ce fut Noël tous les jours : mil neuf cent. Humphrey était le nom de famille de sa maman actrice, il en fit son prénom. Pourquoi Bogart ? Pourquoi pas Bogart ? Mauvais élève, mauvais marin, mauvais mari, il attendait que l'écran fit de lui le meilleur en tout.

La première fois qu'il fut question de lui dans un torchon, c'était à propos d'une pièce dans laquelle il tenait un petit rôle : *« pour parler gentiment, nous dirons de cet acteur qu'il est inadéquat. »* Humphrey en resta pétrifié et c'est précisément à cette époque que Leslie Howard lui fit jouer à ses côtés *The Petrified Forest* au théâtre d'abord et puis au cinéma. Suivirent une trentaine de thrillers où il tint des emplois de second rôles crapuleux servant de repoussoir à la vedette : Edward G. Robinson, James Gagney, George Raft ou encore Paul Muni. La tradition hol-

(1) Un coup de chapeau au passage à Claude Peran et Raymond Loyer qui participent au mythe en tant qu'acteurs de la post-synchronisation. Car il y a Bogart et Bogart : Bogart en *V. O.* et Bogart en *V. D.*

lywoodienne exige qu'un acteur devenu célèbre en jouant les gangsters s'élève dans la hiérarchie en changeant de camp ; le tueur devient flic et voit son salaire décuplé : nous sommes au cinéma et le destin de Vidocq, pile et face, illustre assez bien ce rituel transit.

De 1936 à 1940, Humphrey Bogart dort debout en tournant des histoires qui l'y incitent. Le 1er janvier 1941, il saisit sa chance à pleins bras et à pleines lèvres : le corps et la bouche d'Ida Lupino. Il étreint le premier et baise la seconde. Il s'agissait d'*High Sierra*, l'un des meilleurs Raoul Walsh sur un scénario de John Huston... et dans un rôle refusé par Cagney. Huston ayant réussi dans l'échec comme d'autres dans la conserve, va tourner son premier film : *The Maltese Falcon*. Pour interpréter Sam Spade, le beau personnage de Hammett, il songe immédiatement à... George Raft, qui refuse pour le plus grand bénéfice de Bogart, lequel accepte de rechercher le faux faucon. Le vrai, s'il existe, vole encore. Le bandit est devenu un « privé » avec carte de flic dans sa poche — sans quoi on risquerait encore de s'y tromper. Il a passé le cap du kill et il fait son bilan : en moins de quarante films, il est mort électrocuté sur une chaise une douzaine de fois et totalise plus de huit cents années de bagne. Seul parlait auparavant son luger, à présent c'est lui et que dit-il ? Mesdames, je mesure un mètre soixante-dix-sept et je pèse soixante-dix-sept kilos. Mes cheveux sont bruns et marrons mes mirettes. Mon premier mariage n'a duré que dix-huit mois (de trop) et le second huit ans (de trop) et l'on ne m'y reprendra plus jusqu'à la prochaine fois.

Marcher et parler, parler et marcher tel est son nouveau job. En traversant les rues il pose la main sur tout ce qui est à sa portée : une borne, une rampe, le crâne d'un gamin, autant de jalons sur sa route ; il s'adapte formidablement à la vie et collle à elle, il est le type à la coule. Puis, comme on dit : il campe son personnage, apprend à se pincer l'oreille pour exprimer l'étonnement. Vous croyez qu'il se brosse les ongles sur le revers de son veston ? Regardez bien, voyez se détendre le bras et recevez le marron en pleine poire. *Porte ce message à ton patron.* » Quand je vous disais qu'il faut garder ses distances !

Ce que Bogart fait, il le fait mieux que personne : il est celui qui peut jouer le plus longtemps sans parler, il menace comme un Dieu, il est le roi de la machination, le prince de la machine à sous. Le bord de la lèvre retourné, j'apprécie chez lui la commissure dont j'ai lu quelque part qu'elle est l'empreinte du doigt de l'ange. On tordrait ses chemises tant il sue quand il sue. Il aime à tenir ses mains rapprochées, les poignets collés comme liés par les menottes virtuelles du secret professionnel, le savoir-vivre et faire. Les meilleurs scénaristes et dialoguistes ont écrit sur mesure pour lui leurs meilleurs scénarios et leurs meilleurs dialogues. Il est donc possible de parler de « l'œuvre écrite » d'Humphrey Bogart. « *Allo douceur ? Ce qui serait idéal, c'est une femme qui pourrait se réduire à dix centimètres ; on pourrait la mettre dans sa poche. — J'ai rarement vu autant de*



Lauren Bacall n'est ni la maîtresse, ni la femme, ni l'amie, ni la complice de Bogart, elle est sa *compagne*. Leurs rapports sont précisément giralduciens. Le revolver est leur plus fidèle *compagnon*.

revolvers pour aussi peu de cervelle. » Après un passage à tabac, il faut le voir revenir à lui, te serais-tu méfié que tu le serais moins. Les œuvres complètes de Landru avec un erratum page dix-huit ? Voire. Et un Douanier Rousseau du XVIIIe ? Voire encore.

Un jour, Mme Howard Hawks repère sur la couverture d'un magazine amusant qui n'est pas positif une fille au beau regard : c'est la future : « The look », Lauren Bacall qui fait alors la connaissance de M. Howard Hawks puis de Bogart. C'est en feignant *Le Grand Sommeil que leur amour* s'éveillera et qu'ils décideront de dormir ensemble pour la vie. Cette rencontre fut comme Don Juan mis en échec par un regard. La panoplie de Bogart : chapeau, luger, cigarette et téléphone s'enrichit d'un accessoire qui est Betty. Ils se marient chez Bromfield et achètent dans le Benedick Canyon le ranch de Thomas Ince encore imprégné du parfum d'Heddy Lamarr qui y vécut. Elevage : « *chaque œuf me revient à deux dollars cinquante* », dit Bogart qui est devenu Boggy puis Bogey (qui signifie loup-garou ou encore croquemitaine). Le domestique noir se nomme Nathanaël et s'occupe des nourritures terrestres, Lauren (alias Betty, alias Sluggy) pourvoyant aux spirituelles. Le yacht s'appelle le *Santana* et Bogart ne tarde pas à fonder sa propre maison de production : la *Santana* où Nicholas Ray fait ses coups d'essai de maître : *Les Ruelles du Malheur, Le Violent.*

Je tiens de Jean Genet une admirable théorie dont tous les jours j'ai le loisir de vérifier la valeur : « *le seul sentiment que sache de lui-même exprimer un acteur est la lâcheté parce que seul ce sentiment lui est familier ; songez à l'expression de B... lorsqu'il reçoit cette paire de gifles dans le film de Carné, songez à D... dans ce film de Clément.* » Humphrey Bogart est l'exception qui confirme la règle : si l'on giffle Boggy c'est le souffleteur qui pâlit sous l'insulte.

Bogart avait une belle tête de dur ; lui convenaient la sueur de l'effort avec Huston, la violence polémique avec Nicholas Ray, l'intelligence raisonneuse avec Howard Hawks, une belle tête, travaillée, un visage fascinant. Ce visage, un film



En famille. Monsieur, Madame et Bébé Bogart.





Vingt années, soit à peu près trente mille cinq cent whiskys, séparent ces deux photos. Bogart dans *Femmes marquées* (à gauche) et dans *Ouragan sur le Caine* (à droite). Du stock-boy de la Warner à la vedette Paramount, quel chemin parcouru !

assez moyen récemment l'a porté au sublime ; je veux parler de *Caine Mutiny*. Dans le rôle du Général Douracaine, Boggy nous est apparu tel qu'en lui-même, enfin Technicolor le change, tel que tous les soirs sur l'oreiller il se montre à Betty. Dur à Caine nous a révélé un Bogart ravagé, vérolé, avec un peu au-dessous de la lèvre, la cicatrice laissée il y a bien longtemps par un éclat de bois et que tous les maquilleurs en popoff d'Hollywood nous avaient, les rusés compères, dissimulée. J'aime encore mieux Bogart depuis que j'ai appris par cœur son visage grâce à Nathalie Kalmus (1). Dans le *Caine* (2), comme dit Malraux : « *le mythe apparaissait à l'état* pur. »

On dénombre aussi peu de mauvais films avec Bogart que de bons avec Alan Ladd.

L'Ecole du Crime où Bogart était professeur de sagesse nous offrit peut-être la seule séquence hollywoodienne qui se puisse comparer à une scène de *Zéro de Conduite*. Je veux parler de la stupéfaction de Boggy lorsqu'il entre dans une pièce que les jeunes délinquants ont à charge de repeindre et qu'ils ont repeinte, certes, mais à leur manière.

Humphrey Bogart est, selon la phrase d'Octave Renoir dans *La Règle du Jeu*, un héros moderne et rien que moderne. Le film à costumes ne lui conviendrait guère, historique ou pirate ; il est l'homme du starter, du chargeur dans lequel il ne reste plus qu'une balle, l'homme du microphone et du feutre transformable pour exprimer la colère ou la gaieté : allo, allo, appel à toutes les voitures...

Avez-vous assisté à sa mort dans *Le Caïd* ? Il s'agit pour lui de semer les motards de la police et d'arriver avant eux — et sans eux — à la prison. Il triomphe dans ce rallye paradoxal mais c'est en mourant qu'il prononce devant le directeur

(1) On ne maquille pas les acteurs dans les films en Technicolor. Je sais qu'avant le *Caine*, il y avait eu *African Queen* mais outre que la couleur du film d'Huston était exécrable, Boggy y tenait un faux bon rôle. Oscar ne s'y est pas trompé.

(2) Nul n'a mieux parlé de Bogart que François Vinneuil dans sa critique de *Caine Mutiny*.

de la prison, les paroles qui innocenteront le petit jeune qui n'avait rien fait de mal : « *Mariez-vous, faites des gosses, comme dans les histoires !* ». Le dirlo lui offre une sèche : « *Alors, vous fumez toujours la même saleté ?* »

Mais Bogart a joué des rôles plus sérieux et non moins émouvants. Celui du journaliste dans *Bas les Masques* que Richard Brooks, à l'italienne, tourna dans les bureaux du « New York Daily News » avec les linotypistes pour figurants. Dans ce film, pas de salade et pas de musique ; seulement les bruits des rotatives, des téléphones et des machines à écrire. Un autre Richard Brooks : *Battle Circus (Le Cirque Infernal)*, méconnu d'entre les méconnus, lui offrit un de ses très beaux rôles : celui d'un médecin militaire qui voudrait bien aimer June Allyson sans être obligé de se laisser traîner chez le marieur.

Dans *Le Faucon Maltais*, Peter Lorre promenait sa tête de turbot ensommeillé. Sait-on qu'il fut, Peter, le mari d'Ida Lupino, incroyable nouvelle, accouplement exotique ! Dans quel film étaient-ils mariés ? Dans la vie vous dis-je, le film de la vie ! Mais dans *Une Femme dangereuse* Boggy se faisait lutiner par Lupino.

Si l'on déplore de ne pas trouver dans cet article décousu main un mot sur Lauren Bacall, voici : le secret de son jeu tient dans l'inclination du visage (c'est la pudeur) et la cassure du sourcil en V renversé (promesse d'attouchements inédits).

Lauren Bacall et Gloria Grahame ont quelque chose de commun : elles dorment sans chemise, c'est-à-dire sans pyjama.

Je voudrais dire encore combien il est désolant que *Le Violent* de Nicholas Ray n'ait pas obtenu le succès d'estime qu'il méritait. Voilà bien le film le plus lucide et le plus dur qui ait été tourné à Hollywood sur Hollywood. Bogart y tenait le rôle d'un scénariste assoiffé, aigri et brutal ; le film était très autobiographique par rapport à Nicholas Ray et même un peu par rapport à Bogart.

Bientôt nous le reverrons dans *The Desperate Hours* dans lequel Wyler lui a fait jouer « *l'un des criminels les plus retors et les plus intelligents que l'on ait jamais*



Bogart est un personnage éloquent. Il est plus souvent l'avocat à charge que celui de la défense. *Il a toujours raison parce qu'il est plus intelligent*, le plus logique et le plus fort. Il met le monde dans sa poche et son mouchoir par dessus. Il est le vengeur et le justicier des victimes d'un nouveau monde crapuleux, cynique et sentimental.



La preuve que Bogart ne meurt pas à la fin de *Key Largo,* c'est qu'il a tourné tout de suite après *Les Ruelles du malheur.* Et puis, une balle dans le ventre, au cinéma, on n'en meurt pas, Dieu soit loué !

vus ». Dans *La main gauche du Seigneur* il est le bras droit de Dieu et nous aurons l'occasion, le voyant en soutane et sans automobile, de vérifier le vieil axiome « les habits, ça sert d'autos. »

Bogart est-il si moderne que cherchent à nous le faire croire les signes extérieurs ? Si son apparence est actuelle sa morale est classique, il y a en lui du Nemours plutôt que du Maigret, il n'a pas le mal du héros, les causes valent moins que les gestes qui les servent et toute action est bonne qui ne se dérobe à son achèvement.

ROBERT LACHENAY.

FILMOGRAPHIE

1930 — A DEVIL WITH WOMEN — Fox.
1931 — BODY AND SOUL — Fox.
UP THE RIVER — Fox.
BAD SISTER — Universal.

1932 — SHE WANTED A MILLIONAIRE — Fox
LOVE AFFAIR — Columbia.
BIG CITY BLUES — Warner.
THREE ON A MATCH — First National.

1934 — MIDNIGHT — Universal.

1935 — BLACK FURY — First National.
Mise en scène : Michael Curtiz.

1936 — THE PETRIFIED FOREST (LA FORÊT PÉTRIFIÉE) — Warner.
Mise en scène : Archie Mayo.
Interprétation : Bette Davis, Leslie Howard.
BULLETS OR BALLOTS — Warner.
Interprétation : Joan Blondell, Edward G. Robinson.
TWO AGAINST THE WORLD — First National.
Mise en scène : Archie Mayo.

CHINA CLIPPER (COURRIER DE CHINE) — First National.
Mise en scène : Ray Enright.
Interprétation : Pat O'Brien, Wayne Morris.
ISLE OF FURY (ILE DE FURIE) — Warner.
Interprétation : Margaret Lyndsay.

1937 — THE HOLY TERROR — Fox.
MARKED WOMEN (FEMMES MARQUÉES) — Warner.
Mise en scène : Lloyd Bacon.
Interprétation : Bette Davis, Eduardo Cianelli.
THE GREAT O'MALLEY — Warner.
KID GALAHAD (LE DERNIER ROUND) — Warner.
Mise en scène : Michael Curtiz.
DEAD END (RUE SANS ISSUE) — United Artists.
Mise en scène : William Wyler.
SAN QUENTIN — First National.
STAND IN — United Artists.
BLACK LEGION (LA LÉGION NOIRE) — Warner.
Mise en scène : Archie Mayo.
Interprétation : Ann Sheridan.

1938 — SWING YOUR LADY — Warner.
CRIME SCHOOL (L'ECOLE DU CRIME) — Warner.
Mise en scène : Lewis Seiler.
MEN ARE SUCH FOOLS — Warner.
AMAZING DR CLITTERHOUSE — (LE MYSTÉRIEUX DOCTEUR CLITTERHOUSE) — Warner.
RACKET BUSTERS — Warner.
Mise en scène : Lloyd Bacon.
Interprétation : George Brent.
ANGELS WITH DIRTY FACES (LES ANGES AUX FIGURES SALES) — Warner.
Mise en scène : Michael Curtiz.
Interprétation : Ann Sheridan, James Cagney, Edmund O'Brien.

1939 — KING OF THE WORLD — Warner.
Mise en scène : Lewis Seiler.
Interprétation : Kay Francis.
ARIZONA KID (TERREUR DE L'OUEST) — Warner.
Mise en scène : Michael Curtiz.
Interprétation : James Cagney.
DARK VICTORY (VICTOIRE SUR LA NUIT) — Warner.
Mise en scène : Edmund Goulding.
Interprétation : Bette Davis, Geraldine Fitzgerald, George Brent.
YOU CAN'T GET AWAY WITH MURDER (LE GUET-APENS) — Warner.
Mise en scène : Lewis Seiler.
Interprétation : Gale Pale, Johny Haloop.
THE ROARING TWENTIES — Warner.
Mise en scène : Raoul Walsh.
Interprétation : Priscilla Lane, James Cagney.

1940 — INVISIBLE STRIPES — Warner.
Mise en scène : Lloyd Bacon.
Interprétation : Jane Bryan, George Raft.
VIRGINIA CITY (LA CARAVANE HÉROIQUE) — Warner.
Mise en scène : Michael Curtiz.
Interprétation : Miriam Hopkins, Errol Flynn.
IT ALL CAME TRUE (RENDEZ-VOUS A MINUIT) — Warner.
Mise en scène : Lewis Seiler.
Interprétation : Ann Sheridan, Jeffrey Lynn.

BROTHER ORCHID — Warner.
Mise en scène : Lloyd Bacon.
Interprétation : Edward G. Robinson, Donald Crisp.
THEY DRIVE BY NIGHT (UNE FEMME DANGEREUSE) — Warner.
Mise en scène : Raoul Walsh.
Interprétation : Ida Lupino, Ann Sheridan, George Raft.

1941 — HIGH SIERRA (LA GRANDE EVASION) — Warner.
Mise en scène : Raoul Walsh.
Interprétation : Ida Lupino.
THE WAGONS ROLL AT NIGHT — Warner.
Mise en scène : Ray Enright.
Interprétation : Sylvia Sydney.
THE MALTESE FALCON (LE FAUCON MALTAIS) — Warner.
Mise en scène : John Huston.
Interprétation : Mary Astor, Sydney Greenstreet.

1942 — ALL THROUGH THE NIGHT (ECHEC A LA GESTAPO) — Warner.
Mise en scène : Vincent Sherman.
Interprétation : Conrad Veidt.
TE BIG SHOT (LE CAID) — Warner.
Mise en scène : Lewis Seiler.
Interprétation : Irene Manning.
ACROSS THE PACIFIC (GRIFFES JAUNES) — Warner.
Mise en scène : John Huston.
Interprétation : Mary Astor, Sydney *Greenstreet.*
CASABLANCA (CASABLANCA) — Warner.
Mise en scène : Michael Curtiz.
Interprétation : Ingrid Bergman, Paul Henreid, Peter Lorre, Conrad Veidt.

1943 — ACTION IN THE NORTH ATLANTIC (CONVOI VERS LA RUSSIE) — Warner.
Mise en scène : Lloyd Bacon.
Interprétation : Raymond Massey.
THANK YOUR LUCKY STAR (REMERCIEZ VOTRE BONNE ETOILE) — Warner.
Mise en scène : David Butler
Interprétation : Olivia De Havilland, Errol Flynn.
SAHARA (SAHARA) — Columbia.
Mise en scène : Zoltan Korda.
Interprétation : Bruce Bennett.

1944 — PASSAGE TO MARSEILLE — Warner.
Mise en scène : Michael Curtiz.
Interprétation : Michèle Morgan, Claude Rains.

1945 — CONFLICT (LA MORT N'ÉTAIT PAS AU RENDEZ-VOUS) — Warner.
Mise en scène : Curtis Bernhardt.
Interprétation : Alexis Smith.
TO HAVE AND HAVE NOT (LE PORT DE L'ANGOISSE) — Warner.
Mise en scène : Howard Hawks.
Interprétation : Lauren Bacall, Walter Brennan.

1946 — THE BIG SLEEP (LE GRAND SOMMEIL) — Warner.
Mise en scène : Howard Hawks.
Interprétation : Lauren Bacall.

1947 — DEAD RECKONING (EN MARGE DE L'EQUÊTE) — *Columbia.*
Mise en scène : John Cromwell.
Interprétation : Elizabeth Scott.
STALLION ROAD — Warner.
Interprétation : Alexis Smith, Zachary Scott.





Lorsque, dans un film, Bogart téléphone, tout se passe comme s'il y avait quelqu'un à l'autre bout du fil. Il use de cet appareil comme de « l'instrument de torture » dont parle Cocteau : il donne un coup de fil comme d'autres un coup de matraque.

THE TWO MRS CARROLL (LA SECONDE MADAME CARROLL) — Warner.
Mise en scène : Peter Godfrey.
Interprétation : Barbara Stanwyck, Alexis Smith.
DARK PASSAGE (LES PASSAGERS DE LA NUIT) — Warner.
Mise en scène : Delmer Daves.
Interprétation : Lauren Bacall.

1948 — THE TREASURE OF SIERRA MADRE (LE TRÉSOR DE LA SIERRA MADRE) Warner.
Mise en scène : John Huston.
Interprétation : Walter Huston.
KEY LARGO (KEY LARGO) — Warner.
Mise en scène : John Huston.
Interprétation : Lauren Bacall, Edward G. Robinson.

1949 — TOKYO JOE (TOKIO JOE) — Warner.
Mise en scène : Stuart Heisler.
Interprétation : Florence Marly, Sessue Hayakawa.
KNOCK ON ANY DOOR (LES RUELLES DU MALHEUR) — Santana-Columbia.
Mise en scène : Nicholas Ray.
Interprétation : John Derek.

1950 — *IN A LONELY PLACE* (LE VIOLENT) — Santana-Columbia.
Mise en scène : Nicholas Ray.
Interprétation : Gloria Grahame.
CHAIN LIGHTNING (PILOTE DU DIABLE) — Warner.
Mise en scène : Stuart Heisler.
Interprétation : Eleanor Parker.

1951 — THE AFRICAN QUEEN (LA REINE AFRICAINE) — Romulus-Artistes Associés.
Mise en scène : John Huston.
Interprétation : Katharine Hepburn.
THE ENFORCER (LA FEMME A ABATTRE) — Warner.
Mise en scène : Bretaigne Windust.

1952 — DEADLINE U.S.A. (BAS LES MASQUES) — Fox.
Mise en scène : Richard Brooks.
Interprétation : Kim Hunter, Ethel Barrymore.

1953 — BATTLE CIRCUS (LE CIRQUE INFERNAL) — M.G.M.
Mise en scène : Richards Brooks.
Interprétation : June Allyson.

1954 — THE CAINE MUTINY (OURAGAN SUR LE « CAINE ») — Columbia.
Mise en scène : Edward Dmytryck.
Interprétation : Van Johnson, Jose Ferrer.
BEAT THE DEVIL (PLUS FORT QUE LE DIABLE).
Mise en scène : John Huston.
Interprétation : Jennifer Jones, Gina Lollobrigida.
THE BAREFOOT CONTESSA (LA COMTESSE AUX PIEDS NUS) — Figaro Inc.
Mise en scène : Joseph L. Mankiewicz.
Interprétation : Ava Gardner, Rossano Brazzi, Edmund O'Brien.
SABRINA (SABRINA) — Paramount.
Mise en scène : Billy Wilder.
Interprétation : Audrey Hepburn, William Holden.

1955 — WE'RE NO ANGELS (LA CUISINE DES ANGES) — Paramount.
Mise en scène : Michael Curtiz.
Interprétation : Joan Bennet, Aldo Ray, Peter Ustinov.
THE LEFT HAND OF GOD — Fox.
Mise en scène : Edward Dmytryk.
Interprétation : Gene Tierney.
THE DESPERATE HOURS — Paramount.
Mise en scène : William Wyler.
Interprétation : Frederic March, Dewey Martin.

CETTE FILMOGRAPHIE A ETE ETABLIE PAR CHARLES BITSCH

PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

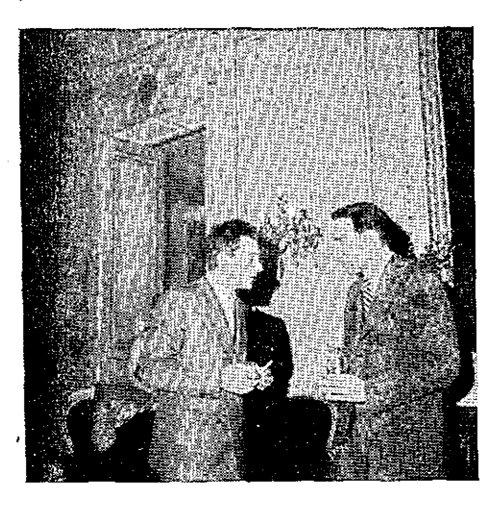
Par Charles Bitsch, Jacques Doniol-Valcroze, Fereydoun Hoveyda, Robert Lachenay, André Martin et François Truffaut

10 Octobre

AH ! LE COURT METRAGE ! — *Les Journées Internationales du Film de Court Métrage de Tours* ont été justement une mainfestation, qui ne se limitant pas à la défense *matérielle* du court métrage, a travaillé pour son *prestige*, tenté son illustration et sa définition. Huit copieuses séances ont permis de confronter des œuvres *inédites ou* déjà classiques. De cette révision et des découvertes se dégageait l'évidence de chances proprement cinématographiques.

Le *Grand Prix du Court Métrage* 1955 devait aller à Roger Livet, qui, avec *Royaume de ce Monde*, réveille sérieusement le genre endormi du film d'art. Sa preuve de l'érotisme caché dans les *annonciations* (tous les peintres et de toutes les époques, est magistrale. Certains n'ont voulu retenir que deux phrases creuses ou l'apparition de quelques figures du quatrocento dénuée de passion terrestre. Ce qui les a certainement empêchés d'aimer comme elle le mérite toute la fin du film qui médite sur la mortelle immobilité imposée par les peintres à ces *passions secrètes*.

Alors que la plupart des films sur l'art se contentent de parcourir cavalièrement en tous sens les œuvres examinées, Roger Livet poursuit une démonstration avec une efficace tenacité, et en utilisant pleinement les possibilités visuelles et sonores.



Georges Rouquier et Roger Livet, les lauréats de Tours.

Il dispense le mouvement, la musique, les bruits et l'ombre sur les images avec une égale maîtrise, insérant dans la succession des peintures empruntées à toutes les époques des images insolites dépareillées : photographie de paysages réels négatifs ou positifs que commentent des grondements d'orage ou des cris d'oiseaux *ralentis*. Sur les différents claviers, Livet organise des entrées *fuguées*, *des rimes*, des répétitions qui soulignent son propos et donnent à l'œuvre une captivante consistance. Qu'on aime ou qu'on n'aime pas *Royaumes de ce monde*, il est difficile de le considérer autrement qu'en silence.

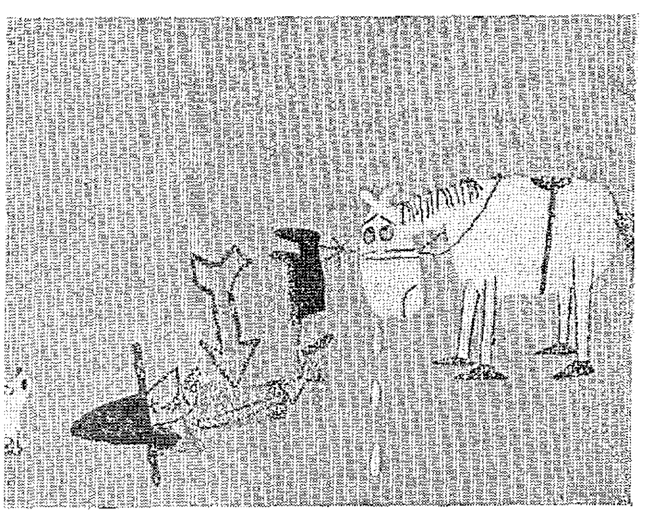
Lourdes, de Georges Rouquier, nous plonge, avec une objectivité peut-être un peu consciente dans une inoubliable mêlée trop humaine jusqu'à l'écœurement. C'est dans ce mélange d'*Ave Maria* chanté faux, ces processions informes (inaptitude des Français à l'oraison et à la prière en commun), ces torches de préjugé, de bêtise, de niaiserie bénévole, de bonne volonté suspecte qu'éclate le miracle. Je n'ai vu que cela dans ce film : *la face du miracle et de la mort* : tout ce que le cinéma n'ose jamais nous montrer sous prétexte que même les chats vont se cacher pour mourir.

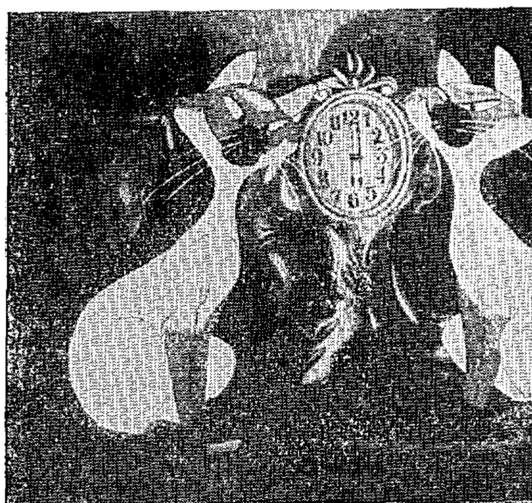
Ces *Journées Internationales* doivent se renouveler l'an prochain. Il importe dès maintenant de fouiller dans la trop discrète production du film court. Un an ne sera pas de trop pour découvrir tous les courts métrages qu'aucune publicité ne défend, dont on peut à peine trouver l'adresse des réalisateurs, et qui, pourtant, nous réservent tout ce qui pourrait exciter, secouer, séduire. — R.L.

Dans les cinémas d'animation

WALT DISNEY : Les fameuses « techniques nouvelles » n'ont jamais été aussi bien servies que par les cinéastes d'animation. C'est dans *Now is the Time* de Norman Mc Laren que le relief était le plus impressionnant. Dans *Zim Zim Boum Boum* (Toot Whidle Plunk and Boam) de Walt Disney la perspective sonore est aussi remarquable que le graphisme et l'animation.

Nous verrons pour Noël *La Belle et le Clochard (The Lady and the Tramp)*, le dernier film de Walt Disney. Mais, dans cette nouvelle réalisation le grand producteur a délaissé le modernisme graphique de *Zim Zim Boum Boum* pour les éblouissants faux marbres, faux arbres, et fausses lumières de son trompe l'œil classique. Il nous reste à voir Melody, la réplique du révolutionnaire *Zim*





Nous connaîtrons les deux chats siamois de Disney, SI *et* AM, *héros remarquables de* La Belle et le Clochard, *mais aurons-nous l'occasion d'apprécier le charme moderniste et pastiche de* Melody, *le deuxième film de la série « Adventure in Music », également de Disney ?*

Zim Boum Boum, tournée en relief, qui pourrait au moins être projetée en 2 D.

PUBLICITAIRES : attention au Cinéma Publicitaire. Il sera bientôt difficile d'aimer vraiment le cinéma sans lui accorder un petit intérêt. Connaissez-vous le *Schell I.C.A.* et *Azur* de André Sarrut et Jacques Asseo, *Pure Beauté* et *Fumée* d'Alexandre Alexeieff, *Même L'hiver* de Casalini et Raoul Franco. Si oui vous voyez ce que je veux dire.

Du 26 septembre au 1er octobre s'est déroulé à Monte-Carlo le deuxième Festival International du Film Publicitaire, au cours duquel ont été présentés environ 380 films proposés par 80 producteurs appartenant à 17 pays différents.

Le premier prix du Festival est un film français de « Cinéma et Publicité », pour une marque française de vins, *Série rouge* (un trophée en argent d'une valeur de 100.000 fr.)

Prix pour la télévision commerciale, décerné à G. Street et Cie, pour le film *Harry Corbett and Sooty.*

Le prix pour série complète de films : décerné à Cinéastes Associés pour le film *Satisfait.*

Prix' pour modèles et objets animés, décerné à Jopp Gesink et Pearl Dean Production pour le film *No Tax on Tips.*

Prix pour dessins animés décerné à W.M. Larkins et Cie pour le film *Shippan's Guide to the Opera.*

Prix pour la vue réelle, décerné à *Spart* pour le film *Chacun son tour,* à Insen Film pour le film *Linden und Freuden* et à Slogan-Film pour le film *Quant'Anni Dopo.*

Prix des poupées et marionnettes, décerné à Paul Blanchi-Ferry-Mayer, pour le film *La scuola delle Mosche.*

● Le dernier film d'Alexeïeff *Le Buisson Ardent* et *The beach* de André Sarrut et Jacques Anco ont été également primés.

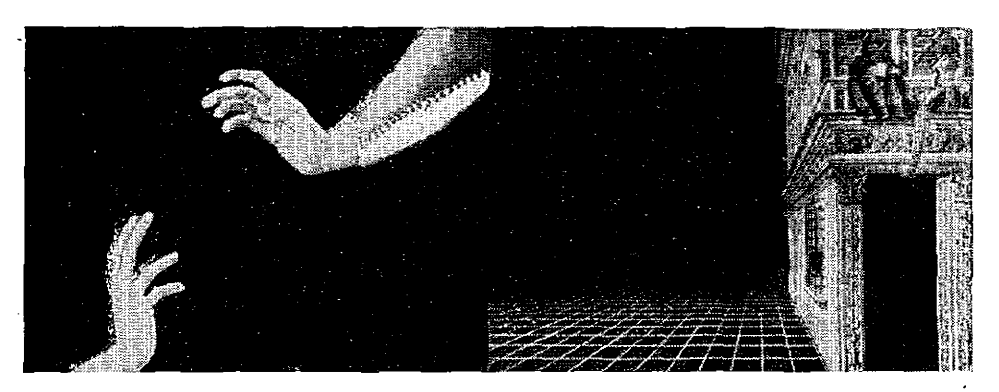
PARIS : Les Productions Baillet préparent une série de dessins animés sur l'Ancien et le Nouveau Testament.

— Alexeïeff a terminé *Sève de la Terre* et *Le Buisson Ardent.* Dans ces deux films le Pendule Composé d'Alexeïeff a encore inventé de nouveaux et étonnants solides *imaginaires.*

OTTAWA : Comme le *Lourdes* de Rouquier, *Rithmetic* de Norman Mc Laren est devenu un tryptique. Dans ces trois films, des chiffres de papier découpé s'abandonnent à leur propre inspiration, comme les lettres du générique de *Two Bagatelles,* le dernier film de la série, consacré à la division, sera réservé aux adultes.

PRAGUE : B. Sefranka, élève de la Faculté du Cinéma de Prague a réalisé un remarquable court-métrage sur *Jiri Trnka.* Plusieurs séquences tirées du *Prince Bajaja,* de *L'année Tchèque* et des *Vieilles Légendes* illustrent la fabrication des marionnettes ainsi que le travail de l'animation.

Trnka a terminé *Le Voyage Pénible* (l'épisode le plus chveik du film *Le Brave Soldat Chveik*) et *Le Cirque de Hurvinek* (Marionnette spécifiquement tchèque du Professeur Skupa, dont le succès va encore être difficilement traduisible en français.) Il a aussi abandonné la préparation de *Bastien et Bastienne* qu'il voulait terminer à l'occasion du bi-centenaire de Mozart. Le grand chef d'orchestre Vaclav Talich, qui devait diriger l'adaptation et l'exécution musicale est gravement malade, et Trnka ne veut envisager cette réalisation sans sa participation. Pour



Il est dans Royaumes de ce Monde *de Roger Livet des annonciations orthodoxes, où la plus mystique des vierges se tient devant un ange impassible. Mais les tissus brodés dont Boticelli a entouré les mains presque jointes, les somptueux palais bâtis par Crivelli trahissent le goût du bonheur et de la vie terrestre. « Les objets sont laïques » précisait une des premières versions du commentaire de* Royaumes de ce Monde.

le moment il se consacre à l'illustration de livres pour enfants, et pense illustrer avec des marionnettes une cantate inédite de Martinu : *Le Pays Natal.* De son côté Vaclav Trojan écrit un opéra de chambre, tiré du conte d'Anatole France : *L'Histoire de l'homme qui épousa une femme muette.*

BIENTOT (PEUT-ETRE). — Un court-métrage dessiné français (compensé).

Un Festival Mc Laren, dans lequel des intervalles cinématographiques réuniront les œuvres inclassables du cinéaste canadien, permettant une présentation publique de *Hen Hop, Five for Four, Around is Around* et *Rithmatic*, etc. etc... Quelque chose comme *Si Mc Laren m'était conté* ou *Les Secrets de Norman Mc Laren.*

Les salles spécialisées et les Fédérations des Ciné-Clubs intéressées vont rendre ce projet viable, et nous permettre de voir en 35 m/m les œuvres de Mc Laren, que l'on a jusqu'à présent (pas ou mal) vu en 16 m/m. — A.M.

20 Octobre

JEAN COCTEAU A L'ACADEMIE. — Elu le 3 mars 1955, Jean Cocteau est reçu aujourd'hui sous la coupole par André Maurois. Il succède à l'abbé Olivet, Condillac, Sieyès, Lally-Tollendal, Edmond Rostand, Joseph Bédier et Jérome Tharaud. A l'universel concert des félicitations apportons les nôtres, modestes mais sincères. Son discours à bâtons rompus fût le modèle du genre. Le cinéma n'y tint point de place, mais deux fois Chaplin fut cité et si nous savons bien que le septième art a déjà fait une timide entrée à l'Académie — non point que nous sous-estimions Marcel Pagnol, mais dans ses films les meilleurs n'est-ce pas encore ce qui doit le moins à un art du film qu'il ignore ou néglige volontairement ? — nous savons aussi qu'avec Jean Cocteau il y entre pour la première fois par la grande porte et avec une majuscule. — J.D.-V.

24 Octobre

SEMAINE DU FILM FRANÇAIS EN U.R.S.S. — C'est le 17 octobre à la *Maison du Cinéma* à Moscou qu'a été inaugurée solennellement la semaine du Cinéma français en U.R.S.S., avec la présentation en première mondiale, du film de René Clair : *Les Grandes Manœuvres.* Les autres présentations eurent lieu dans trois cinémas de Moscou : Forum, Khoudojestveny et Oudarnik. Les films suivants furent présentés : *Les Grandes Manœuvres* de René Clair, *L'Amour d'une femme* de Jean Grémillon, *Les Evadés* de Jean-Paul Le Chanois, *Julietta* de Marc Allegret, *Le Rouge et le Noir* de Claude Autant-Lara, *Le Salaire de la Peur* de Henri-Georges Clouzot et *Thérèse Raquin* de Marcel Carné, pour les longs-métrages ; *Carnet de Plongée* du Commandant Cousteau, *Naissance du Cinéma* de Roger Leenhardt, *Pantomime* de Paul Paviot, *Paris* d'Henri Calef, *Le Pingouin Empereur* de Mario Maret, *Un vrai paradis* de Claudine Lenoir et *Zola* de Jean Vidal, pour les courts-métrages.

La délégation française était composée de MM. Jacques Flaud, Guy Desson, Vernert, Robert Cravenne, Raoul Ploquin, de Hubsch, René Clair, Gérard Philipe, Pierre Bost et de Mlles Danielle Darrieux, Dany Robin et Nicole Courcel.

Cette série de présentations a été doublée, avec quelques jours de décalage, par une semaine du film français à Leningrad, avec le même programme en présence de la plus grande partie de la même délégation.

Signalons enfin que la semaine du film soviétique à Paris aura lieu du 30 novembre au 6 décembre dans les cinémas « Normandie », « Lux Renne » et « Lux Bastille ». Les films suivants seront présentés : *La Cigale* de Samsonov, *La Dompteuse de Tigres* de Ivanovski et Kocheverova, *Une grande famille* de Heifitz, *Roméo et Juliette* de Arnstam et *Scanderberg* de Youtkevitch. Une semaine identique aura lieu peu après à Moscou. — J.D.V.

28 Octobre

VISITE. — Luis Bunuel tourne à Courbevoie, sur le plateau où Dassin filma le hold-up du *Rififi*, son premier film français depuis *L'Age d'Or* : *Cela s'appelle l'aurore*, d'après un roman d'Emmanuel Roblès.

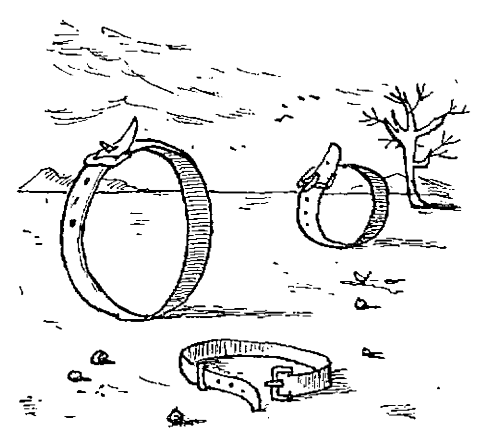
Bunuel, qui se laisse pousser la moustache, tourne un plan avec Henri Nassiet et Georges Marchal. Il est courant de voir le metteur en scène satisfait après une seule prise, rarement il dépasse le chiffre quatre.

Henri Nassiet aimerait bien jeter un coup d'œil dans la pièce à côté, Georges Marchal l'en empêche en claquant la porte avec autorité et s'adossant contre elle. La porte claquée, le dialogue change de style et je songe à la justesse du mot de Jean Aurel : « *Dans le film de Bunuel, tout se passe comme il est fermé une porte derrière lui. Ce qui se passe alors est irréel, inédit, incroyable, bunuelesque enfin; voilà le secret de Luis Bunuel* »!

Il suffit de songer à *El* et *La vie criminelle d'Archibald de la Cruz* pour vérifier l'exactitude du propos.

Extraordinaire gentillesse de Bunuel! Jusqu'au baroque ! Il me dit, sur le plateau : « Vous êtes ici chez vous et vous y faites ce que vous voulez quand vous voulez ». Et si le prenant au mot, j'allais m'étendre sur le lit planté là, au milieu du décor ?

Lorsque ces lignes paraîtront, Luis Bunuel aura regagné le Mexique où l'attend, au détour des cactus, l'*action* de son prochain film : *La Mort en ce jardin* d'après le roman de José-André Lacour paru chez Julliard.



Colliers perdus sans chiens.



Pendant le tournage de Cela s'appelle l'aurore ; *de gauche à droite : Claude Jaeger, Luis Bunuel, Georges Marchal.*

29 Octobre

FRANCE HUMILIEE. — Dans le numéro 9 de FRANCE FILM INTERNATIONAL (Septembre 1955) il y a un étonnant article intitulé « La France Humiliée » et signé Pierre Coublanc. Il s'agit du dernier festival de Venise, des « *Trois gifles* » que nous avons reçu de « *L'humiliation de Jacques Flaud* » de « *la délégation française quittant le Lido complètement écœurée* », de la « *vague médaille à Alexandre Astruc* », des injustices commises à l'égard de Ciampi, de Delannoy, de P. Gout, de J. Vidal, de J. Tourane, Fabiani, Franju, de l'affront que « *René Clair s'est heureusement évité en n'envoyant pas ses* Grandes manœuvres » (à ce sujet signalons que si le film de Clair avait été à Venise c'eut été hors compétition... puisqu'il n'avait pas été présenté à la Commission de sélection). il est question aussi de la stupidité du jury qui « *a découvert et magnifié Carl Th. Dreyer* ». Bref il fallait donner des prix, y compris le lion d'or et les lions d'argent, à tous les films français présentés, sinon c'est Waterloo, Sedan, la honte, le drapeau dans la boue, la rage au cœur. Comment expliquer cette inexplicable défaite ?

Ainsi : « *Voila bien la clef : le jury qui a écarté Ciampi et Delannoy et couronné Dreyer est un aéropage de critiques. Les qua-*

lité-boys, les rats de cinémathèque, les bébés-caca-hiers du Cinéma, régissent aujourd'hui jusqu'au jury de la Mostra vénitienne, où Doniol-Valcroze était seul à représenter la France ! Etonnons-nous à présent qu'aucun des films primés n'ait une chance de faire carrière commerciale, c'est-à-dire de toucher le public... »

Admirable texte en ce qu'il dénonce si bien une ahurissante façon de penser. En y répondant je ne répondrai pas qu'à M. Pierre Coublanc mais à plusieurs de mes confrères, à certains cinéastes et à quelques-uns de ces « officiels » écœurés dont je sais — parce qu'il me l'ont dit en face ou parce que l'on m'a rapporté leur opinion — qu'ils partagent très exactement les opinions de M. Coublanc. Je précise *immédiatement* que dans ma pensée il ne s'agit ni d'Yves Ciampi qui a accepté très sportivement sa défaite vénitienne, ni de Jean Delannoy dont je connais pas l'opinion mais que j'imagine au-dessus de ces mesquineries. Je précise aussi que je réponds *en connaissance de cause* : 1° parce que je faisait partie de la commission qui a fait la sélection pour Venise ; 2° parce que je suis bien placé pour savoir *exactement* ce qui s'est passé au jury de Venise.

Je dirai donc que quand je fus désigné à la dernière minute pour remplacer Henri Agel, malade, au jury de Venise (on voit que le complot venait de loin !) je pensais ceci au sujet des films français envoyés : que *Les Héros sont fatigués* aurait certainement une récompense et une grosse, que *Chiens perdus sans colliers* avec des chances certaines mais compromises par le succès probable du film de Ciampi, que *Les Mauvaises Rencontres* enfin connaîtrait quelque succès d'estime mais partait pratiquement perdant dans la course aux lauriers. J'ajoute, au risque de scandaliser une fois de plus M. Coublanc, que pas un instant je n'ai pensé que ma mission consistât à rapporter des timbales à ma mère patrie mais simplement à donner mon opinion sur les films présentés indépendamment de toute considération sur leurs origines nationales ; et je déclare à la gloire de mes confrères de ce jury que pas une seule fois, pas un seul d'entre eux, n'a donné l'impression par ses paroles ou ses votes qu'il avait consigne de moissonner pour son propre pays. Pour revenir aux films français il se trouve bien simplement qu'aucun d'entre eux n'a plu suffisamment à la majorité du jury pour, non pas décrocher un prix important, mais même être encore en lice dans les réunions finales où furent discutés ces prix. Il se trouve également que *Les Mauvaises Rencontres*, une fois décidé le principe de réserver les médailles aux jeunes, réunit sans difficulté l'*unanimité* pour décrocher « cette vague médaille » dont parle M. Coublanc, et ce sans aucun plaidoyer particulier de ma part.

Mais de quoi ai-je à me justifier ? D'avoir contribué à faire couronner Dreyer (ce qu'aucun festival n'avait jamais fait), et des films

LE CONSEIL DES DIX

Le tableau ci-contre que nous publions pour la première fois mérite quelques explications. Plusieurs lecteurs nous ont écrit pour reprocher aux *Cahiers du Cinéma* leur partialité dans le choix des films critiqués. Même si nous ne sommes pas toujours d'accord avec les titres qu'ils nous opposent, force nous est de leur donner raison sur le principe.

S'il est bon d'avoir des parti pris esthétiques et de laisser les gens parler de ce qu'ils aiment de préférence à ce qu'ils détestent, encore ne faut-il pas y sacrifier un indispensable souci d'information. La rubrique que nous inaugurons aujourd'hui a pour mission de concilier la subjectivité des critiques (que l'on continuera de trouver *d'ailleurs sous les signatures habituelles*) avec l'exhaustivité et l'objectivité légitimement attendues par nos lecteurs.

Nous avons eu l'idée de proposer à une dizaine de personnaliés judicieusement choisies, la liste des principaux films sortis durant le mois. En face de ces titres, chacun indiquera d'un signe convenu si, selon lui, *le film ne mérite pas d'être vu* (0), *si l'on peut le voir « à condition d'aimer ça »* (x), *si c'est un film à voir* (xx), *ou à voir absolument* (xxx). Si la case reste blanche, cela signifiera l'abstention, soit que notre correspondant n'ait pas vu le film en question, soit qu'il renonce à le juger.

Nous avons tenu à ce qu'un producteur : Pierre Braunberger et un cinéaste : Alain Resnais, tous deux bien connus pour leur bon goût et leur fréquentation assidue des salles d'exclusivité figurassent dans les « Dix ».

Nous aspirons à offrir chaque mois aux lecteurs, en marge de nos articles habituels, une information critique légitimement subjective en fonction de chaque personnalité consultée mais cependant objective et complète par la comparaison de ses opinions.

Il nous a évidemment fallu limiter notre choix à des correspondants dont nous fussions assurés qu'ils auraient vu la plus grande part des films sélectionnés. Mais nous ajouterons chaque fois que cela nous sera possible — *au-dessous du tableau — les conseils de nos amis* cinéastes ou journalistes à propos d'un film qu'ils auront particulièrement aimé.

LA REDACTION.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir si on aime ça
★★ à voir
★★★ à voir absolument
□ abstention

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Pierre Braunberger	J. Doniol-Valcroze	Simone Dubreuilh	Alain Resnais	Jacques Rivette	Georges Sadoul	François Truffaut
La Mort d'un cycliste	★★	★★	★★	★★	★★	★★★	★★	●	★★★	●
En quatrième vitesse	★★★			★★	★★★			★★★		★★★
Les Hommes en blanc	●	★		★		★★				
Marty	★★	★★★	★★	★★	★			●	★★★	●
M. Roberts				●		★				
A l'ombre des potences	★★		★★					★★★		★★★
Un homme est passé		★★	★★	★	★★			★	★	★
Je suis un sentimental			★★						★	★★
Strategic Air Command	★★		●			★		●	●	
Le Cheik blanc	★★★	★★	★★	★★★	★★	★★	★★★		★★★	★
Comicos	●	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★		★★★	●
A l'Est d'Eden		★	★★	★	★★	●	★★	★		★★
Les Aristocrates	●	★		★		★				●
Les Mauvaises rencontres	★★★		★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★		★★★
Chiens perdus sans colliers	●	★★	★	★	★	★★				●
Les Grandes Manœuvres	★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★		★★	★★★	★
La Mort d'Hitler			★		★	★★				★

Sachez également que :

- Roberto Rossellini a beaucoup aimé *La Comtesse aux pieds nus*.
- Alex Joffé est un admirateur passionné des *Mauvaises Rencontres* que vous recommandent également de voir Roger Leenhardt, Claude Mauriac, Henri Bérard, Frédéric Rossif, Pierre Kast, J.-L. Bost et Dora Doll.
- *Kiss me deadly* rallie les suffrages d'Alexandre Astruc, Pierre Kast, Paul Paviot, France Roche, Robert Benayoun et Jean Néry.
- Pierre Kast aime Le *Scheik Blanc* qui, par ailleurs, a obtenu un joli succès critique.

aussi remarquables que *La Cigale, The Big Knife, Le Amiche* et les *Mauvaises Rencontres* ? Je m'en glorifierai plutôt. Mon seul regret est qu'Hitchcock ne soit pas dans la liste. De quoi se plaint M. Coublanc ? « *Qu'aucun des films primés n'ait une chance de faire carrière commerciale* ». Qu'en sait-il ? Et le propre d'un festival n'est-il pas justement, en distinguant certains films d'aspect difficile, d'aider à leur compréhension par le public souvent porté à aller au plus facile. Que désire M. Coublanc ? Que l'on envoie à Venise les films français les plus commerciaux, les plus sûrs, faits d'après *les formules les plus éprouvées et qu'on les* prime afin de récompenser le refus du risque, l'absence de l'audace, la complaisance vis à vis du public, l'intention de flatter ses goûts les plus paresseux... le tiroir-caisse avant tout en somme !

Je devrais m'indigner, me sentir injurié, car on ne me l'envoie pas dire : tant d'humiliation et d'écœurement ne peuvent s'expliquer que par ma *seule présence*... mais non, je ne peux prendre cela au sérieux. Pourtant le chauvinisme est une notion regrettable et indigne d'un homme civilisé, pourtant il est grave que beaucoup ne cachent pas (et jusqu'aux plus hautes instances) qu'ils auraient préféré rien du tout que quelque chose, *même petit*, aux *Mauvaises Rencontres*, parce que c'est le type du film audacieux, courageux, intelligent, personnel, propre à faire avancer l'art du film, donc nuisible, détestable, à combattre, à calomnier par tous les moyens. C'est ici que se fait le partage. Si je n'avais le sentiment que je peux parfois dans la faible mesure de mes moyens aider à faire connaître et apprécier des films du genre de celui d'Astruc, je changerai de métier. Qui M. Coublanc aurait-il voulu voir à ma place à Venise ? *Qu'il donne des noms.* Lui peut-être, ou R.M. Arlaud dont il cite ce courtois propos « *Il est assez humiliant qu'un des plus faibles des jurys que nous ayons connu soit international et formé de journalistes* ». Je suis navré d'avoir humilié Arlaud et pense soudain que j'ai déjà du l'humilier une fois à Cannes cette année en contribuant par mon vote à faire primer *Blinkity Blank*... navré vraiment d'avoir humilié Arlaud en honorant Dreyer, Samsonov, Aldrich, Antonioni et Astruc, tous personnages de qualité douteuse, incapable de toucher le public et tragiquement suspects de ne pas vouloir *avant tout* faire carrière commerciale. Au nom de la qualité, de la Cinémathèque et des Cahiers je lui présente mes plus humbles excuses... et je suis persuadé que, s'il le savait, Dreyer se joindrait à moi pour demander pardon de sa probité et de son génie.

Commentant le propos d'Arlaud, M. Coublanc dit « *Rappelons tout de même à notre confrère qu'il y a journaliste et journaliste* ». On ne saurait mieux dire. Jamais je n'avais mieux senti la distinction ; je suis donc reconnaissant à M. Coublanc de m'avoir fait éprouver pour la première fois de façon si nette que j'appartenais à une catégorie et pas à l'autre. — J.D. V.

2 Novembre

● U.R.S.S. — Dans un numéro de *Cinémonde* daté du 21 mars 1935, on peut lire cette information : « *Gros succès du Festival International du Cinéma à Moscou ; de nombreux films français ont été présentés dont* Pension Mimosa *qui retint particulièrement l'attention*. Le Dernier Milliardaire, Maria Chapdelaine, Le Bonheur, les Misérables, etc

« *Jean Renoir, le metteur en scène de* Toni *et* Mary Glory *ont assisté à ce festival.* »

Comme dit l'autre : la roue tourne mais l'air n'a pas changé. — R.L.

TECHNIQUES NOUVELLES

CinémaScope :

— Au seuil de sa troisième année d'exploitation commerciale, il compte 150 films à son actif. Les dernières statistiques font ressortir que 77,2 % des salles du Canada et des Etats-Unis sont équipées, ce qui, avec les 12.000 salles qui le sont dans le reste du monde, donne un total de 25.149 installations CinémaScope. En 1955, la moitié des films américains ont été tournés par ce procédé.

Cinérama :

— Barcelone et Berlin vont prochainement faire sa connaissance.

Pellicule Large :

— Le film d'Henry King d'après l'opérette de Rodgers et Hammerstein, *Carousel*, produit par la Fox, est tourné sur pellicule négative de 55 mm. de large. Ce procédé est au CinémaScope ce que la VistaVision est au panoramique, et la Fox aurait l'intention de l'adopter pour toute sa production future.

— Il est fort ce DuPont ! Il lance sur le marché une pellicule négative de 70 mm. de large. On attend qu'un constructeur fabrique des caméras pour l'utiliser.

VistaVision :

— Paramount a mis en service la première caméra portative VistaVision (poids : 9 kg.) pour certaines prises de vues périlleuses de *The Mountain*, le film dont Dmytryk a filmé les extérieurs à Chamonix.

4 Novembre

BATTRE LA PELLICULE. — J'ai revu le *Carrousel Napolitain*, dans un nouveau montage... involontaire : le projectionniste s'était trompé de bobines et avait tout mélangé. Résultat extraordinaire : je ne me suis pas ennuyé. Y-a-t-il là un point de départ pour une nouvelle conception du montage ? Je me suis souvenu de ce personnage de Huxley dans *Paix des profondeurs* qui conseillait de battre les chapitres d'un roman comme on bat un jeu de cartes... — F.H

LES FILMS



Gaby Sylvia, Philippe Lemaire, Claude Dauphin et Anouk Aimée dans *Les Mauvaises Rencontres* d'Alexandre Astruc.

LA RECHERCHE DE L'ABSOLU

LES MAUVAISES RENCONTRES, film français d'ALEXANDRE ASTRUC. *Scénario, adaptation, commentaires et dialogues :* Alexandre Astruc et Roland Laudenbach d'après « Une sacrée salade » de Cécil Saint-Laurent. *Images :* Robert Lefebvre. *Musique :* Maurice Le Roux et Henri Crolla. *Décors :* Max Douy. *Interprétation :* Anouk Aimée, Jean-Claude Pascal, Philippe Lemaire, Yves Robert, Gianni Esposito, Claude Dauphin et Gaby Sylvia. *Production :* Films Marceau, 1955.

La frivolité n'est pas son fort : telle serait tout naturellement la première phrase d'un *Portrait d'A.A.;* et celui-ci ne serait pas déplacé, puisque film ressembla rarement plus à son auteur. Ce qui fait la jeunesse, et je crois qu'il ne s'agit pas seulement de notre génération, ce ne sont point, comme le supposent les barbons boulevardiers, la gaieté, l'insouciance, la frivolité, mais au contraire la gravité, le goût de la discussion morale, la remise en question de tout et de soi-même. Bref, voilà un sujet et un metteur en scène qui me semblent faire bon ménage : « *un film jeune, par un jeune, pour les jeunes* », voilà, si j'étais chargé de la publicité des *Mauvaises Rencontres,* le slogan que j'afficherais sans vergogne.

Bien sûr, c'est justement cette gravité, ce sérieux du ton qui déplaisent à certains ; comment, devant l'accueil condescendant d'une assemblée bien parisienne, ne pas évoquer les premiè-

res de *La Règle du Jeu* et des *Dames du Bois de Boulogne ?* Ici et là, même hostilité ironique d'un public troublé dans son confort et qui se *devine* secrètement visé. Pour une fois, les salauds ne sont pas sur l'écran, mais chez les juges; l'élite admet avec peine une telle interversion des facteurs.

Si le public aime l'observation de détail, il fuit l'exactitude profonde; s'il goûte la vraisemblance, il a horreur de la vérité, même s'il ne s'agit que des autres, puisqu'elle contredit l'idée qu'il aimait s'en faire. Or, c'est justement l'exactitude qui fait la force des *Mauvaises Rencontres* ; Astruc, avant de rien prouver, veut d'abord décrire avec justesse ; c'est par sa précision qu'il émeut et convainct. Ce qui me frappe, c'est que l'on discute des héros de son film sur le même ton que l'on tente entre amis de cerner la personnalité d'une relation commune ; j'y vois la preuve de l'honnêteté de l'auteur ; son film est sans détours ni faux-fuyant ; n'étant pas construit comme la plupart pour duper le spectateur par l'engrenage de la machination dramatique, ne mettant pas à la fin son ambition, puisque nous savons déjà où mènent toutes ces démarches, n'ayant nul besoin, pour amener un dénouement, de truquer les situations qui y conduisent, il ne veut être que la relation d'une *expérience :* « voilà ce que j'ai vu, ce que jai cru comprendre, ce qui m'en est advenu ». On reconnaît le thème romanesque fondamental de toute la littérature occidentale, celui des « années d'apprentissage » (car tout grand roman est aussi profondément *didactique*) ; le roman du XXe siècle, on le sait, a échoué à prendre la succession de celui du XIXe; on sait aussi que cette succession, c'est le cinéma qui l'a assurée. Comme Hitchcock continue le roman anglais, ou Hawks Stevenson, Astruc réussit ici la moderne Education Sentimentale que la plupart des romanciers contemporains ont failli à écrire.

Que demandons-nous à l'art ? Qu'il nous justifie; qu'en fixant, il prouve; qu'en montrant, il démontre. *Les Mauvaises Rencontres* nous désaveuglent; nous voyons Paris et sa faune, comme nous ne les avions jamais vus. Quel est celui qui ne se sentira pas touché au cœur par telle parole où il reconnaîtra *en clair ce qu'il ne savait pas s'exprimer* à lui-même ? Que cette description hausse et embellisse ce qu'elle décrit, cela se peut, qu'importe ; sans manquer à la véracité, elle donne un sens à ce qui n'en avait peut-être pas avant elle; à proprement parler, elle *sublime* sa matière.

Quelle est la démarche d'Astruc ? Celle, disent les mauvaises langues, *d'un formaliste.* Je remarque au contraire qu'elle est celle de qui veut dire quelque chose qui lui tient à cœur, de qui veut être entendu et qui s'assure avant tout que tous les éléments de l'œuvre se *soumettent à son propos.* Ses efforts convergent tous dans une seule direction : être *clair,* net, sans équivoque. Et sans doute est-ce cette absence d'ambiguïté qui gêne justement la critique « impressionniste », toujours plus à l'aise dans l'absence d'ambitions avouées. Qui parle sur ce ton veut d'abord être écouté, et le mérite. La beauté est exactitude; toute l'ambition d'Astruc, répétons-le, fut de faire un film exact; les seuls reproches véritables ne pourraient se placer que sur ce terrain; or, ce ne sont point courriéristes ni gazettiers qui pourront discuter de la véracité de ce qu'ils ignorent, de la justesse de la description d'un monde qui n'est pas le leur. L'important est bien qu'au contraire la jeunesse s'y *reconnaisse,* et non seulement par les faits, les personnages, les propos, mais par le ton même, la hauteur du point de vue, la préoccupation profonde du récit.

Comme celui du romancier, l'art d'Astruc est didactique; comme toute description de Gœthe ou de Balzac, celle des *Mauvaises Rencontres* n'est jamais hasardeuse, mais guidée tout au long par une idée abstraite; chaque épisode, chaque phrase, chaque plan n'interviennent que lorsque l'exige le mouvement même de la pensée directrice. L'exactitude du détail est liée à la précision géométrique de la figure sur quoi toutes les apparences s'articulent. (Et ce n'est pas non plus par hasard, puisque Astruc est celui qui a le mieux parlé de la nécessité de l'abstraction dans toute mise en scène). Une certaine ostentation de cette architecture secrète n'est somme toute qu'honnêteté supplémentaire de l'auteur, qui avertit aussitôt le spectateur du plan sur lequel se place le récit, qui est celui de l'essentiel : là où tous les actes engagent, où toutes les paroles ont un sens, et un seul : personne ne ment à personne. Si cette franchise déconcerte un public habitué à vivre dans le men-

songe, l'équivoque, le compromis, à qui la faute ? Il n'y a pas ici à interpréter, deviner, imaginer des sous-entendus et des arrière-pensées, mais à croire les gens sur parole; c'est ce de quoi nos contemporains ont le plus perdu l'habitude, qui ne croient plus ni à Dieu, ni au diable, et pouffent dès qu'on leur parle du péché : il faut croire d'ailleurs que ces vérités étaient trop rudes pour leurs chastes oreilles, puisqu'on s'est empressé de les couper.

Encore une fois, rien n'est ici fait pour surprendre mais pour convaincre; la logique de la construction est telle que, si l'on entre dans le jeu du film, il est impossible d'y voir la moindre acrobatie, mais un enchaînement rigoureux où l'arbitraire n'a aucune place. Je défie quiconque d'imaginer une autre succession des plans et des épisodes que celle-là, sans fausser aussitôt la vérité du récit. Le monde de l'art est celui de la nécessité; le hasard n'a que faire avec lui; elle lui tient lieu de tout : *l'émotion, la beauté* ont partie liée avec elle. Et le sublime naît enfin d'un accord entre la justesse et la logique, entre la vérité du trait et la précision de l'architecture ; je maintiens que cet accord est presque constant tout au long des *Mauvaises Rencontres.* L'intime conjugaison d'un geste, d'un mouvement d'appareil, d'une phase *créent* comme de toutes pièces, *in vitro,* le sublime cinématographique. Et peut-être voit-on parfois encore le mouvement des mains; reconnaissez du moins au prestidigitateur (1) le mérite de s'essayer d'emblée au plus difficile.

On parle de l'abondance *des effets;* mais l'effet est justement le nom technique, en argot de métier, de la volonté de sublime ; voyez Hitchcock, Welles ou Lang. L'abondance d'effets, signe d'une âme tournée naturellement vers la grandeur, n'est reproche que si ceux-ci ratent, et Shakespeare s'autorise une image par vers. Tous les mouvements de caméra se soumettent ici aux mouvements de l'âme; la mise en scène est toute fondée sur la croyance à la correspondance, aux effluves secrets qui émanent des êtres, au pouvoir, sur la forme même du film, de leur esprit, dont les ondes attirent ou repoussent l'appareil. Cette mystique du travelling-grue paraîtra, je le suppose, bien ridicule, mais ce film est sans doute incompréhensible à qui ne croit pas à la réalité quasi corporelle des idées, à leurs luttes et leurs affinités mystérieuses, à leur mouvement perpétuel qui est, à proprement parler, le *lyrisme.* Car tant de précision, d'exactitude sont enfin celles d'un passionné; ce n'est pas au tremblement de la main que celui-ci se reconnaît, mais à une certaine tension inquiète, une domination crispée sur les réflexes de la chair, qui sont ici évidentes jusqu'à la gêne.

Encore un mot des rieurs : quand Anouk Aimée dit : « *l'odeur de la forêt vierge me sauta au visage* », c'est qu'elle sent véritablement bondir sur elle une force inconnue d'elle. Ils admettraient d'ailleurs sans peine dans Dostoïevsky ou Barbey d'Aurevilly (*Le Rideau cramoisi* en est la preuve), ce qui les choque chez des humains ayant même apparence qu'eux-mêmes, portant même costume ; et sans doute n'expriment-ils par leurs ricanements que leur peur des sentiments forts chez leurs contemporains.

JACQUES RIVETTE.

(1) Mot employé dans le sens où Cocteau emploie celui d'*acrobate.*

LE BOUQUET D'HELGA

RUN FOR COVER (A L'OMBRE DES POTENCES), film américain en Technicolor et en Vistavision de NICHOLAS RAY. *Scénario :* Winston Miller d'après une histoire de Harriet Frank et Irving Ravetch. *Images* : Daniel Fapp. *Musique :* Howard Jackson. *Décors* : Hal Pereira et Henry Bunstead. Interprétation : James Gagney, John Derek, Viveca Lindfors, Jean Hersholt, Grand Withers, Jack Lambert, Ernest Borgnine, Ray Teal, Trevor Bardette, Irving Bacon, Gus Schelling. *Production* : Pine-Thomas, Paramount. 1955.

Je me suis déjà élevé, au sujet d'une œuvre moins singulière (c'était *The Far Country,* d'Anthony Mann) contre la démarche qui, un film aussitôt qualifié de western, se propose de l'étudier selon une prétendue esthétique du genre.



John Derek et James Cagney dans *Run for Cover*, de Nicholas Ray.

Nous savons maintenant que Nicholas Ray aime à séjourner dans les régions du vieil Ouest, consacrant même de longues vacances à en recueillir les traditions. Je répondrai, et M. de la Palisse ne me désavouerait pas de le faire, qu'il y trouve sans doute son inspiration (« le timbre d'or de l'autorisation cosmique » dit *magnifiquement* René Char), comme Gérard de Nerval trouvait la sienne dans le Valois ou Van Gogh dans la plaine d'Arles. Il n'empêche que *Run for Cover*, le dernier film de Nicholas Ray, ne soit autant qu'un autre imprégné de la mythologie personnelle de son auteur.

Nul doute en effet que Nicholas Ray ne soit un auteur au sens le plus aigu du terme. Nous sentons assez qu'avant d'être la projection de conceptions morales ou de préoccupations philosophiques (ce qu'elle est aussi, soyons-en sûrs), son œuvre, chacune de ses œuvres, lui tient de beaucoup plus près par des liens de chair et s'offre en un mouvement généreux, s'adressant au cœur avec une force assez rigoureuse pour ne pas émouvoir en nous la seule sensibilité. Quel gage vous donnerai-je de ce que j'avance ? Quelque écho fidèle que trouvent les événements de la vie privée de Nicholas Ray dans l'affabulation de certains de ses films comme *Le Violent* ou *Johny Guitare*, *je préférerai rappeler un mot de l'ex*cellent Chabrol ajoutant, aux entrelacs qu'on a pu tracer tout à loisir entre les personnages d'*All about Eve* et leurs faits et gestes à la ville, cette précision inédite que depuis lors George Sanders ne pouvait sans la gifler rencontrer Anne Baxter. Les ramenant à cette proportion dérisoire, je voudrais faire sentir qu'il s'agit de plus ici que d'un jeu de miroirs ou d'une exhibition pour initiés. Chaque film de Ray est un *moment* de sa vie, le moment, dirai-je, de *la réflexion, du recueillement de la ré*solution.

Et chacun de ses films nous impose irrésistiblement un visage de femme ou d'enfant, des *deux souvent ; voilà*

bien le pressentiment qu'ils peuvent sauver l'homme du monde des hommes, le délivrer tout au moins d'une malédiction qui fut celle de Murnau — l'enfant par le rappel de prémices compromises sans remède, la femme proposée en salut comme épreuve, insurmontable parfois (1). D'un côté en état d'innocence, plus exactement d'ignorance du bien et du mal, impossible à rejoindre une fois perdu; de l'autre une *sérénité crispée* que trouve le couple à supposer qu'il y parvienne : Louise et Wess Merritt, Vienna et Johny Guitare, Helga et Matthew Dow. Terrible est le passage de l'un à l'autre, c'est l'enfant en proie aux hommes, c'est également l'enfer d'une violence aveugle qui ne sait même pas ce qu'elle veut détruire.

Cette ambiguïté de la violence, destruction des autres par la haine de soi mais souffrance aussi à travers les autres, fut celle surtout des héros du *Violent* et de *La Maison dans l'Ombre* (dans sa première partie), solitaires murés sans espoir en eux-mêmes. Depuis elle s'est résolue en apaisement, mais reste toujours un sujet de scandale et d'indignation et Nicholas Ray ne manque pas de la flétrir, ici par exemple dans cette scène où Jack Lambert tournant sur lui-même une main autour du cou mime hideusement les spasmes du pendu, ou par cette idée de l'aveugle accoudé pendant des heures à une barrière, *regardant* la potence à travers ses lunettes vaines.

Dans *La Maison dans l'Ombre*, l'enfant et la femme sont le double moyen du salut de Robert Ryan — mais chacun rendant la voie plus périlleuse, plus accomplie aussi la délivrance. Avec *Run for Cover* il semble que pour la première fois dans l'œuvre de Nicholas Ray un état de disponibilité soit acquis aux personnages, remplaçant le récit d'une délivrance si impérieusement nécessaire qu'aucune autre entreprise n'aurait pu se concevoir de leur part. Ils se trouvent au delà de la rigoureuse progression — celle de *La Maison dans l'Ombre*, celle de *Johny Guitare* — qui les y menait. Les actes de Matt et de Davey ne dénotent pourtant pas moins de rigueur, moins d'exigence envers soi. Après l'irrémissible injustice du début — qu'ils n'ont certes pas choisie — eux-mêmes tracent leur voie, éprouvant le prix de pouvoir le faire à la mesure d'une confiance, d'une générosité que le grand Corneille eût aimée puisqu'il s'agit pour chacun d'offrir à l'autre la possibilité, l'occasion presque, d'aller de son propre mouvement au bout de lui-même, au meilleur. La voie de Davey n'est pas seulement de faiblesse, de lâcheté ni même de révolte; dans l'affaire strictement privée qui l'unit à Matt, sa fierté et sa noblesse font qu'il ne se dérobe pas. Tentant plusieurs fois de le tuer, en simulacre puis en acte, il ne permettra pourtant pas qu'un autre le fasse. Et Matt *en tant qu'homme* se sent responsable de l'injustice des hommes à l'égard de Davey, même s'il a dû la subir aussi pour sa part — responsabilité qu'il assume avec une progressive exaspération, jusqu'à entrer à son tour dans cet ordre où l'injustice est l'auxiliaire de tout jugement ; dans un très beau plan de la fin, Davey au pied du tribunal attend le verdict et c'était le même plan des *Ruelles du Malheur* où le même adolescent attendait le verdict mais cette fois plus personne n'est auprès de lui pour l'assister et le juge a changé. Voilà bien un approfondissement de reconnaître qu'au delà de l'injustice des société l'iniquité se trouve au cœur de l'homme ; mais voilà aussi le signe d'une maturité puisque c'est reconnaître la stérilité de l'angélisme et en repousser définitivement les séductions. C'est du seul point de vue de l'innocence qu'une telle maturité paraît amère, et crispée une telle sérénité : elles ne sont que la fin du refus, accédant du même coup à une dignité sans imposture.

J'accorde que tout ceci est bien austère ; la grâce pourtant y entre largement, sa présence rayonne à travers le personnage d'Helga, elle est le don pur et souverain. Voici la première fois depuis *Les Amants de la Nuit* que la femme accomplit ce rôle dans un film de Nicholas Ray. Toute de douceur et de ferveur, son ambiguïté pudique n'est qu'une sincérité plus éloquente ; des

---

(1) Les enfants : le couple des *Amants de la Nuit*, John Derek et Summer Williams dans *Les Ruelles du Malheur*, le même Summer Williams dans *La Maison dans l'Ombre* (qu'on se rappelle la stupeur de Ward Bond relevant le corps de l'assassin qu'il poursuivait et répétant « he was just a kid »), Ben Cooper dans Johny Guitare, John Derek dans (*Run for Cover*.

Les femmes : Gloria Grahame (*Le Violent*), Ida Lupino (*La Maison dans l'Ombre*), Susan Hayward (*Les Indomptables*), John Crawford (*Johny Guitare*), Viveva Lindfors (*Run for Cover*).

fleurs jaillissent entre ses mains. comme la source elle porte en soi l'image renversée du monde, et son silence est un chant qu'elle n'interrompt que pour dire l'ineffable avec une simplicité confondante. D'instinct ses gestes, ses élans sont ceux-là mêmes de Keechie (1) ; il faudrait remonter à *L'Aurore* pour trouver pareille *vérité* dans l'invention poétique.

Tel est en effet l'ascendant qu'exerce l'œuvre de Nicholas Ray. Alors qu'il est loisible à chacun d'agiter de vains propos sur la vraisemblance selon la médiocre étendue d'une expérience personnelle, l'invention de *Nicholas Ray* va droit à la vérité et celle-ci ignore décidément les ménagements dont s'entourent les coquettes ; elle a d'autant plus d'efficace qu'elle se présente à nous avec un visage, mieux que nouveau, *retrouvé* (2). La *création artistique* reprend à son compte la création du monde, elle est invention du monde. Parmi ceux qu'il est convenu d'appeler de jeunes metteurs en scène, Nicholas Ray est celui qui a le mieux compris cette exigence : il a l'intelligence du cœur pour la soutenir.

Philippe DEMONSABLON.

(1) Comparer notamment la scène entre Helga et Matt dans le couloir de la prison et la scène des *Amants de la Nuit* où Bowie et Keechie décident de partir ensemble.

(2) Ce thème de la *réminiscence*, au sens que lui a donné Platon, sera noté fréquemment dans l'œuvre de Nicholas Ray.

LE QUATRIÈME MUR

COMICOS (LES COMEDIENS), film Espagnol de JUAN ANTONIO BARDEM. *Scénario, adaptation et dialogues :* Juan Antonio Bardem. *Images :* Ricardo Torres. *Musique :* Isidro B. Maiztegui. *Décors :* Bernado Ballester. *Interprétation :* Christian Galve, Fernando Rey, Emma Penella, Rosario Garcia Ortega, Carlos Casaravilla. *Production :* Syndicat National du Spectacle 1953.

Bardem descend de trois générations d'acteurs. *Comicos* est pour lui un témoignage sur la condition de comédien : « *Entre les coulisses et la scène, il y avait cette frontière magique et infinitésimale, au delà de laquelle mon père n'était plus ce monsieur aimable qui vérifiait mes devoirs de mathématiques, devenant, d'un seul coup, un prince passionné. Moi, dans les coulisses, j'ai observé ce monde merveilleux, toujours différent, englouti entre trois murs de papier peint et un quatrième mur sombre, fait de silence, de rires et de toux lointaines et répétées, ainsi que d'applaudissements et de sifflets.* Comicos *est — tout au moins il le prétend — un documentaire un peu passionné, peut-être, de ce monde que j'ai vu dès mon enfance* ».

Comicos raconte l'histoire d'Ana Ruiz, jeune comédienne de vingt-cinq ans, qui fait partie d'une modeste troupe de tournées en province. On connaît la médiocrité de ces tournées : hôtels de second ordre, vieux théâtres, pièces stupides, cachets dérisoires. Pourtant elle et ses compagnons gardent au cœur un espoir stupide et merveilleux: percer, réussir, triompher. La tournée revient à Madrid. On lit une nouvelle pièce où il y a un rôle qui pourrait lancer Ana... mais ce rôle c'est la vedette de la compagnie qui se le réservera. Dégoûtée, Ana quitte la troupe. Chômage puis l'inévitable : l'impressario qui fait de belles promesses et qui exige tout de même quelque chose en échange. Nouveau dégoût, retour à la troupe et un soir le miracle : Ana remplace la vedette malade et se révèle une grande actrice. Cependant le lendemain il lui faudra de nouveau céder le rôle... *mais le tour est joué :* Ana a compris. Elle restera comédienne.

Ce beau sujet a été pour Bardem l'occasion d'affirmer son talent pour la première fois, puisque le film est de deux ans avant *La mort d'un cycliste*. La virtuosité technique y est moins grande et peut-être aussi les ambitions mais tous comptes faits, je préfère *Comicos*, plus simple, plus direct, plus austère. Le personnage d'Ana, fragile et têtu, est finalement plus attachant que ceux des deux héros du *Cycliste* qui ont des problèmes, une ambiguïté, une épaisseur romanesque mais à qui il manque ce que possède Ana : une vocation.

Je ne connais pas le monde du théâtre, encore moins l'univers particulier d'une petite troupe espagnole ; il me semble néanmoins, et ce grâce au truchement de l'héroïne, prisme émouvant entre nous et le film, que Bardem a atteint son but : un documentaire un peu passionné sur le monde de son enfance.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Jacques Audiberti

BILLET XII

Réalisme et mythologie ordonnée

Abondante, la matière. Illimitée. Dramaturges, romanciers du livre ou du film, allez-y ! Ne vous gênez pas !

Quelle matière ? Les hommes. Les femmes.

Tout rend. Tout est bon. N'importe quel journal, touchez-le, au hasard ,de la pointe du bic, vous tenez le filon. A condition de taper dans les faits-divers, ou dans les faire-part.

Le tragique, le comique, et le philosophique, et le métaphysique, ont d'autant plus de sel et de relief que davantage ils se concentrent dans des épopées individuelles, traduites par le pittoresque, toujours unique en son genre, des figures et des allures particularisées. La donnée la plus vaste demeure froide et cérébrale tant qu'elle ne croise pas notre vie, dans les chocs dont s'illustre et se précise celle-ci, ou, à défaut, la vie de quelque semblable, même approximatif. A tort ou à raison, mais en hommage à l'efficacité du procédé, Walt Disney, en ses films zoologiques d'après nature, n'hésite pas à fourrer ses tortues dans des situations d'avance contresignées par Alexandre Dumas fils. Les croisades historiques ne nous touchent que cristallisées dans une anecdote autour de quelqu'un ou de quelques-uns. Toute la guerre civile américaine et, par dessus le marché, l'irréversibilité de la durée, tiennent dans les sourcils et les minces souliers de Vivian Leigh au fil d'*Autant en emporte le vent.* (Néanmoins, le *Cuirassé Potemkine* est un chef-d'œuvre de foule.)



Toute démonstration religieuse au cinéma, même assortie de cinq mille figurants, demeure en-deçà de notre intime expérience du culte aussi bien par les voies de la croyance qu'à travers l'incertitude. Au théâtre, les gens de mince talent qui montent des *Judas* en escomptant que leur petit travail pèsera sur les âmes de toute la masse du christianisme, leur faute, en même temps leur punition, est d'avoir voulu se moucher plus haut que les trous de nez. Ni théologiens, grand Dieu ! ni modestes imagiers, ces mégalomanes, s'ils tenaient absolument à faire un sort à leurs renvois de

catéchisme, ils l'eussent eu plus belle de les transposer dans du tangible, dans de l'accessible, sans se mêler de conférer, vaille que vaille, une physionomie concrète articulée à des personnages dont l'invisibilité saute aux yeux.

Ces personnages, la peinture et la sculpture, rivalisent à nous les présenter, mais sous le couvert d'une clause tacite aux termes de quoi toute intention de ressemblance exacte est exclue. Et, pour autant qu'il est loisible de les imaginer à la faveur de leur persistance aux divers endroits de la chrétienté où l'on joue toujours la Passion, les mystères (je les aime mieux avec un i grec) les mystères furent, au niveau du gradin et dans les déguisements, l'équivalent scénique et parlant des toiles et des statues religieuses. Dans les limites de la foi, du moins en principe, les mannequins vivants n'évoquaient, sur les tréteaux, les êtres sacramentels qu'à l'appui de la doctrine et à l'enseigne d'une liturgie de complément. Au théâtre et au cinéma, le mariage d'une archéologie souvent de bric et de broc et d'un résidu de révérence aux silhouettes de la légende pieuse aboutit volontiers à l'obscénité d'un carnaval pédant. Ah ! Faire comprendre à nos brocanteurs d'Evangiles que les événements qu'ils tentent de restituer dépendent d'une réalité spirituelle plus encline à se méfier qu'à se prévaloir de données historiques confirmées !

Il est peut-être commode mais il est légitime de rappeler que le plus impressionnant sosie spectaculaire du Christ incarné demeure Charlot, même si l'on tient compte de la veine imitative rétrospectivement consciente qui, sur le tard, le conduisit à son Calvéro. Le drame du traître est serré de plus près par un robuste film comme *Le Mouchard* que par l'insignifiante pièce de l'ami Pagnol. Et le cheminement apostolique brille le long de *La Strada* plus que dans les plis de *La Tunique*.

L'aventure humaine, donc, rapporte à coup sûr. Il suffit que le manipulateur la compose d'éléments reconnaissables aux fins d'une originale harmonie qui pourra rejoindre et distancer les réussites les plus féeriques de l'art.



Le réalisme total, ou supposé tel, n'est sans doute qu'un point de départ, bien que le *Voleur de bicyclette*, son joyau, ait semblé, un moment, couronner le cinéma. Mis en scène par Delbert Mann, dialogué par Chayefsky, le réaliste *Marty* ne nous offre pas une suite d'instantanés sur le vif juxtaposés au gré d'une manivelle inspirée mais une côte de porc très cohérente où l'on s'attendrit, à l'improviste, de constater que la cravate d'un boucher dévoile son envers quand le vent de la nuit, à Bronx, la fait flotter, friandise visuelle non prévue par le scénario mais conservée, après coup, au montage.

Ce *Marty*, on m'en avait dit beaucoup de bien. Pourtant il ne m'emballe guère.

Primo, je n'ai pas compris pourquoi il porte le nom du célèbre mutin de la mer Noire, le communiste excommunié. Le héros du film est un

New-Yorkais d'origine italienne que, tout au long de la bande, on appelle Mario, en escamotant l'ultime voyelle, à la napolitaine, d'où Mari. Nanti d'un point d'exclamation ce vocable eût fait un excellent titre !

En second lieu la propagande morale subtilement liée à la conclusion du récit m'a déçu et heurté comme les bouchons verseurs que le camelot nous presse de lui acheter, à la fin d'un vif discours, parfois entremêlé de tours, qu'on pouvait croire, jusque-là, dédié, en pleine gratuité, à l'éloquence pure et à la prestidigitation désintéressée.

Les acteurs et les décors sont soigneusement soudés au rentable parti pris de ne pas s'égarer. Toutes les attitudes et toutes les paroles sont tenues de se précipiter, aspirées vers l'argument décisif, à savoir le mariage comme remède à la solitude du sexe. La promesse d'accouplement de ce boucher (Ernest Borgnine) aux incisives anormales et de cette maigrichonne et fétide professeur de chimie (Betsy Blair) ne provoque en moi aucune exaltation. S'ils s'épousent, ces deux-là, c'est parce qu'ils n'ont d'autre moyen d'avoir enfin de la caresse. On ne discerne à aucun moment que quoi que ce soit d'exemplaire doive résulter de leur tsoin-tsoin. Leur unique mobile est le besoin d'étreindre. Hors de tout choix lucide ils prennent ce qu'ils trouvent. L'intention édifiante s'engloutit dans l'empressement glandulaire nuptial de cette paire de laissés pour compte.

En général, au cinéma, c'est d'ailleurs assez curieux, nous n'éprouvons nul malaise à nous souvenir que l'acteur que nous regardons tînt des rôles différents. Pourtant je n'ai pu m'empêcher de reconnaître, en ce boucher tracassé par le démon de la viande, le sergent sadico-tabasseur, maintenant rendu à la vie civile, du mal oubliable *Tant qu'il y aura des hommes*, au regard de quoi *08/15* est un prospectus pur sucre en l'honneur des idylliques casernes allemandes.



Le réalisme de *Mort d'un cycliste*, le magnifique ouvrage de Bardem, pour minutieux qu'il soit, courait bien plus de risques que *Marty*.

D'une part, le comportement des personnages, qu'on devine trop distingués pour avoir jamais assisté à une course de taureaux, et nous sommes en Espagne ! s'affirme bien plus complexe que celui du boucher et de sa tocarde naviguant à la va-comme-je-te-pousse sur leurs sécrétions. D'autre part, Bardem n'a pas hésité à négliger, du moins en apparence, la garantie classique de l'unité. En apparence, dis-je, car s'il multiplie les décrochements de tableaux qui, chaque fois, déconcertent, nous transportant, sans prévenir, d'une route pluvieuse dans un amphithéâtre, d'une soirée mondaine dans un cinéma d'actualité, d'une église, où l'on célèbre un service funéraire, sur un terrain de sport, ces gifles de tapis volant ne tardent pas à s'intégrer avec rigueur, sinon dans l'inévitable nécessité, du moins dans une satisfaisante plausibilité de l'exposé.

Toute l'affaire roule sur le caractère d'un prof. de maths (Alberto Closas). Il est dans la voiture de sa brillante maîtresse (Lucia Bose) qui, dans le privé, ne déteste pas la tauromagie). Elle tient le volant. Même si les femmes passent pour moins bien conduire que les hommes la belle

amazone mécanique fait corps avec la carène de luxe dans une prestation réciproque de lignes élégantes plus ou moins inhumaines. Crac ! La belle aplatit un cycliste. Inaperçue de quiconque, la voiture meurtrière disparaît au sommet de la chaussée humide. Cependant, au premier plan, coupée à dessein, par le cadre, la bécane ne nous livre qu'une roue horizontale qui tourne, loterie de la mort. Il y aura, ainsi, défiant l'orthodoxie réaliste, d'autres allégories, par exemple les mains de l'étudiante, blonde aux yeux noirs, jouant de la harpe dans les losanges de la barrière en fil de fer qui, sur le stade universitaire, par décret de l'auteur, la sépare de son maître, dont le tourment la remue et l'attendrit.

Après l'accident le professeur, donc, tout comme l'écraseur sentimental des *Dames de Concarneau* de l'ahurissant Simenon, s'efforce, mollement, d'entrer en contact avec la famille du défunt, dans un immeuble locatif madrilène prolétarien, identique à celui de *La Comtesse aux pieds nus* mais, ici, le noir et blanc, dans un de ces coups de reins dont il garde le secret, torpille la réminiscence du bonbon aquarellé.

Au remords pour l'homme tué l'amant joint, dans une sourde folie discrète et bien élevée, le scrupule de l'adultère.

Il tente de contaminer sa complice, de l'infecter de son tourment moral. Il l'agace au point que, sur cette même route peu fréquentée, où le film avait démarré, la machine de métal, de chair et de vison, l'écrase lui aussi, alors que, debout, il contemplait, dans le paysage où furent les tranchées de la guerre civile, son propre ennui qui s'interroge.

Il est tard. La tueuse, au volant, file vers son mari. Mais, dans la nuit, danse, rejointe en trombe à cent vingt à l'heure, une lumière, prunelle de la bête, mouche phosphorescente, errante flamme des tombaux, la lanterne arrière d'un cycliste, encore, soudain à un mètre, elle l'évite, elle entre dans le parapet, elle bascule en contrebas, fin. Le cycliste, indemne, met les voiles sans demander d'autographe.

Telles qu'elles se manifestent dans le marieur *Marty* la thèse filtrante, la réclame maquillée, l'invite feutrée me désobligent fort. Cependant, qu'un film de la taille de *Muerte de un ciclista* se borne, au bout du compte, à nous distraire en nous ramenant sur nous-mêmes quand il réfracte quelque déchirante et captivante bataille humaine à quoi nous adhérons par spécifique affinité, je déplore un peu qu'il ne puisse cela que peuvent les livres, façonner je ne sais quelle doctrine, quelle conséquence dépassant une perspective systématique pour la pensée, une mythologie ordonnée.

Mais François Truffaut surgit. Il m'affirme que, dans l'esprit de Bardem, il est exclu que le cycliste final, homme du peuple, se soit tiré comme un malpropre. Il est sûrement allé chercher du secours. Je ne vois pas la chose ainsi. Le bolide et son amazone estoqués, au bout du compte, par un pauvre vélo, je m'en régale comme d'une fatalité goguenarde où pointerait l'oreille d'une loi mathématique ou philosophique. En tout cas, dès lors que les mobiles de l'action, dans un film donné, poursuivent leur piste dans notre perplexité ruminée, la voilà cette soif de commenter, d'interpréter, de prolonger, qui prouve la valeur des thèmes qui la provoquent.

Jacques AUDIBERTI.

LETTRE DE BERLIN

par Jacques Siclier

LES RATS (Robert Siodmak)

Le film a succès pour cet été 1955 s'appelle « *Die Ratten* » *(les Rats)*. Remarqué au Festival de Berlin, il consacre définitivement Maria Schell que nous avons pu apprécier en France dans *le Dernier Pont* d'Helmut Kautner et qui, dans un rôle impossible de fille-mère abandonnée, cédant pour un peu d'argent son enfant à une femme frustrée de maternité, accomplit la performance assez rare de rendre vraisemblable et humain un personnage affligé de tous les tics de la littérature naturaliste du début du siècle. Car, bien que l'action de la pièce de Gérard Hauptmann ait été transposée de nos jours, dans la zone soviétique de Berlin, c'est du naturalisme que relève cette histoire digne, de « Pot Bouille » où sont dénoncées les tares domestiques d'une bourgeoise égoïste. Ce monde replié sur lui-même et prêt à crouler, date terriblement.

Les Rats a été réalisé par Robert Siodmak, chassé d'Allemagne par l'hitlérisme et qui, après un bref passage en France (se souvient-on encore de *Pièges ?*) s'était installé à Hollywood. Des réminiscences de l'expressionnisme marquèrent continuellement ses œuvres américaines *(The Spiral Staircase* et *The Killers* en particulier) d'une forte empreinte germanique. Par un curieux choc en retour, l'influence d'Hollywood est manifeste, au moins dans la première partie de *Die Ratten*, dont l'action commence en même temps que le générique avant de repartir sur un « flash back ». Ce procédé a pour principal avantage de créer l'atmosphère du film, sans recourir à de vaines et trop minutieuses notations psychologiques. Il suffit au spectateur de voir Maria Schell errer dans un paysage d'ombre, de neige et de ruines avant d'échouer dans un commissariat de police avec un faux-passeport et une poupée ensanglantée dissimulée sous son manteau, pour entrer de plein pied dans le drame. L'habileté de Siodmak, soutenue par le jeu sans défaillances de Maria Schell et par celui, presque aussi étonnant, de Heidemarie Hatteyer, l'ancienne *Fille au Vautour* de Steinhoff, durcie, brûlée de passion, mène jusqu'au bout, malgré un inepte « happ end », ce mélodrame qui évoque, par ses éclairages, ses décors et le jeu amplifié de ses acteurs, les films allemands de 1930.

Robert Siodmak a simplement rendu plus fluide, par son mode de récit à l'américaine, l'univers expressionniste traditionnel. Ce film, où revient comme un *leit-motiv* l'image d'un couple de rats grignotant dans un buffet, n'apporte rien de neuf. Mais il contient au moins deux séquences sensationnelles : l'accouchement clandestin dans un garde-meubles et le Réveillon de la Saint-Sylvestre vrai bal de cadavres dans une boîte de nuit berlinoise. Et Maria Schell, égarée, laide, gesticulante, baignée de larmes, pitoyable et terrible, bouleverse les foules allemandes.

08/15, de Paul May

On ne peut en dire autant du *08/15* de Paul May qui connaît la même vogue que le roman de Hans Helmut Kirst. La France en a vu seulement la première partie *(la révolte du Caporal Ash) ;* elle évoque la vie de caserne en Allemagne, avant 1939, dans un style assez lourd et avec des clichés plus dignes des « gaîtés de l'escadron » que de la satire antimilitariste positive. Le principe de l'armée n'y est, à aucun moment, remis en question. Les sous-officiers, seuls, sont dénoncés comme bornés et stupides et la révolte — dans les limites du règlement — d'un caporal amène l'intervention d'un officier intelligent qui punit et récompense chacun selon ses fautes et ses mérites et rétablit l'ordre. On pouvait attribuer cette confusion à une certaine pudeur. La deuxième partie de *08/15* ne laisse aucun doute. Les cartes ont été délibérément faussées. Quelque part sur le front russe, au cours de l'hiver 1942, dans un village où n'est demeurée qu'une seule indigène au visage vaguement mongol et aux faux sourcils hollywoodiens (elle se nomme, bien sûr, Natacha !) nous retrouvons la plupart des personnages connus, dont Asch qui est devenu d'ailleurs singulièrement insignifiant et ne se signale plus par aucun éclat. La vie de la batterie cantonnée là est marquée surtout par le trafic du marché noir, l'ennui et la grossièreté des soldats qui se moquent ouvertement d'un capitaine fanfaron et va-t-en-guerre. La salle s'amuse beaucoup de ces marques « audacieuses » d'indicipline. Schulz règne à l'arrière sur la caserne où il était autrefois instructeur et qui est devenue un

dépôt d'armes et de jeunes recrues ; sa femme, toujours folle de son corps, s'offre en passant à Vierben, l'ancienne victime de Schulz, venu en mission. Sur le front, où ne se déroulent d'ailleurs que de vagues combats, s'opposent le capitaine fanfaron et le capitaine intelligent qui vit retiré dans sa baraque en écoutant sur un vieux phono un disque de Lucienne Boyer « Parlez-moi d'amour ». Hitler, les drapeaux nazis, le véritable sens de cette guerre engagée à l'Est, *il n'en est jamais question*. Cette peinture ne déborde jamais le cadre anecdotique, ne prend, à aucun moment, parti sur le plan politique ou idéologique. C'est un camouflage en règle. Commercialement, en Allemagne, cela passe le mieux du monde. Une petite note mélodramatique à la fin, avec la trahison de l' « espionne » russe, ramène trop tard le film vers un climat plus tendu. La mort de Vierben sous un tank ennemi est accueillie par un silence consterné. Avec lui, c'est la jeunesse allemande qui tombe. On prend bien soin de montrer que la faute en incombe au capitaine fanfaron qui a donné un ordre stupide et le film s'achève sur la lecture de la dernière lettre de Vierben à sa fiancée qui parlait de paix et d'espoir.

C'est beaucoup mieux fait que la première partie, c'est même quelquefois très bien fait (description érotique d'une loge de danseuses en tournée au front, évacuation du village russe avec le seau qui se balance au bout de la corde du puits et indique ainsi, sans qu'on nous le montre, que Natacha a payé « sa trahison », mort de Vierben pourchassé à travers la plaine neigeuse par un tank soviétique qui l'accule à un trou de bombe et s'avance au-dessus de lui implacablement). Mais cela relève d'un état d'esprit incontestable. Car l'amertume s'élève rarement au-dessus du ton courtelinesque. Que *08/15* ait été destiné, dans une certaine mesure, à préparer les esprits au réarmement et au retour au service militaire, paraît assez évident.

LA PEUR *(Rossellini)*

Mais le meilleur film que l'on puisse voir actuellement, en Allemagne, est signé Rossellini. Dans un entretien, publié en 1954 par les « *Cahiers du Cinéma* » Rosellini avait déclaré :

« *Je vais faire un film en Allemagne avec ma femme, d'après une nouvelle de Stephan Zweig* « la Peur ». *Je veux montrer l'importance de l'aveu, de la confession : la femme est fautive et ne peut se libérer qu'en avouant.* »

« L'importance de l'aveu » est, en effet, le thème principal de la nouvelle de Stephan Zweig, où l'on voit la femme d'un avocat qui trompe son mari, effrayée par les conséquences d'un chantage, se refuser constamment à la confession qui la sauverait et se résoudre à un suicide auquel elle échappe *in extremis* pour apprendre que son mari, lui-même, avait dirigé le chantage. Par cette épreuve, qu'il n'avait pas l'intention de pousser si loin, il comptait l'amener à l'aveu de sa faute.

Or, ce thème, qui répondait exactement au propos de Rossellini, a été modifié par lui sur un point essentiel. Aux trois quarts du film, Irène Wagner apprend la vérité de la bouche même de la femme que son mari utilisait contre elle. Dès lors, le comportement rétrospectif de l'homme apparaît marqué une intégrale cruauté et l'éclairage intérieur du film est complètement modifié. Ce n'est plus, comme dans *Le Voyage en Italie* auquel on avait d'abord pensé, la désunion lente d'un couple éclatant à la faveur d'une crise grave, mais une vengeance à petit feu traitée dans l'optique sadique des *Dames du Bois de Boulogne*. La scène finale de *La Peur*, scène de réconciliation au bord de la mort, malgré son optimisme apparent, n'apporte aucun soulagement. Le couple se ressoudera après qu'Irène ait tenté de s'empoisonner au curare (le mari n'est plus avocat : il dirige une importante usine de produits chimiques). Mais Irène n'agit pas, comme chez Stephan Zweig, par peur de voir sa faute révélée ; sa faute n'a plus d'importance à partir du moment où elle découvre le véritable visage de son mari. Elle veut mourir parce qu'elle ne croit plus en lui, qu'elle ne peut plus l'estimer. Et lui-même, semble-t-il, la sauve parce qu'il sait qu'elle sait. Rien ne dit, rien ne prouve, qu'il ne l'aurait pas laissé mourir si sa complice occasionnelle n'avait pas flanché. Logiquement, l'enfer conjugal entrevu prend tout son sens à partir de la réconciliation de l'homme et de la femme.

La Peur de Rossellini, c'est surtout une sorte d'essai sur la cruauté : l'on y voit se détruire — et de quelle façon implacable — le couple du *Voyage en Italie*. Des profondeurs du cœur et de l'âme de ses personnages, Rossellini fait surgir des monstres. *La Peur* est un film qui fait mal, un peu comme le rasoir dans l'œil du *Chien Andalou*.

Œuvre étrange et qui suscitera de nombreux commentaires. Œuvre déconcertante pour le public allemand, malgré la présence connue de l'excellent acteur Mathias Wieman, aux côtés duquel Ingrid Bergman trouve le meilleur rôle de sa carrière rossellinienne.

Il faut la voir marcher à la mort dans le couloir immense d'un laboratoire, au plafond duquel le néon s'allume comme une menace glacée. On devine tant de choses alors, dans ses gestes lents et dans les larmes qui la suffoquent que l'on se sent, soi-même, envahi par la Peur.

JACQUES SICLIER.

LE COURRIER DES LECTEURS

Ouvert et répondu par François Truffaut

Monsieur,

Votre dernière lettre me pousse à vous indiquer pourquoi je n'ai pas renouvelé mon abonnement aux *Cahiers.*

Votre revue est déplaisante par d'énormes partis pris — par exemple sur la question sociale, ou à l'égard de certains réalisateurs (ou tabous ou minus); elle a publié une série d'articles grotesques sur l'érotisme ; elle s'arrange toujours pour que le lecteur qui n'a pas encore vu le film ne puisse lire l'article qui lui est consacré. J'ai accepté tout cela pendant longtemps, mais ce que je ne puis pardonner c'est que l'on soit conduit par votre revue à éviter de bons films et à voir des inepties (par exemple *Une Etoile est née*).

Pour le membre du grand public que je désire être, animateur de ciné-club et professeur de philosophie, le bon cinéma est un art et un plaisir et non pas le moyen de rassembler en une petite chapelle quelques snobs qui craignent avant tout d'être suivis.

Et nous avons, je suppose, les uns et les autres, le droit de conserver notre position.

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

Gaston BELLE.
Philippeville.

Désolé, de perdre un abonné. Toutefois, signalons à M. Belle, s'il veut bien nous lire encore, qu'un de ses collègues, notre ami Jean Domarchi, professeur d'histoire du droit à la Faculté de Dijon, n'a pas craint de retourner voir six fois l' « ineptie » qui a pour titre *Une Etoile est née.* Si les professeurs de philosophie nous accusent d'accorder trop de place à l'érotisme, les érotomanes en revanche nous reprochent de consacrer une trop grande place à la philosophie. Diable, diable ! Mais tous les lecteurs ne sont pas mécontents comme en témoigne cette lettre de sympathie, reçue parmi tant d'autres, à l'occasion de notre cinquantième numéro :

Messieurs,

Je ne crois pas vain de vous adresser une lettre de sympathie à l'occasion de la sortie de votre cinquantième numéro. J'ai suivi les *Cahiers* depuis leur naissance et je leur dois d'avoir peu à peu connu plus profondément la vie et les tendances du cinéma, et, ce qui compte à mes yeux cent fois plus, la vie et les recherches des hommes du cinéma. Je n'insisterai pas trop sur l'enrichissement général, et le regain de confiance, qu'apportent les entretiens publiés d'hommes et d'artistes comme Renoir ou Rossellini.

Bravo donc, votre dynamisme ne se dément pas, votre matière est toujours aussi copieuse et riche, la revue n'a pas l'air de souffler ni de prendre de graisse, c'est excellent.

Il est un des points du *petit journal intime* à propos duquel je voudrais bien répondre à Henri Agel (à propos de la présentation de *Jeanne au Bûcher*).

Oui, le ciné-club pourrit son homme, à moins qu'il ne le dessèche. J'avoue qu'un certain pseudo-intellectualisme, un peu de snobisme, et beaucoup de psittacisme, m'ont rendu passablement sceptique quant aux possibilités de réaction d'une part importante du public des ciné-clubs. Des gens trop adultes ayant très mal digéré et très vite toute sorte de nourriture, et n'ayant pas souvent éprouvé, soit jeunesse, soit raidissement ou dédain, les sentiments, idées, ou passion dont on les invite à débattre. Surtout ce *Voyage en Italie !* Je l'ai vu en V. O. Eh bien ! je n'aurais pu en discuter dès la fin du film. Comprendre est une chose, on peut évidemment saisir aussi parfaitement que possible le cheminement de cette crise. Mais il faut surtout en éprouver en soi le remuement, que le cœur ait le temps. Je défie quiconque n'a pas vécu profondément un semblable débat de trouver la force de dire que c'est ça, que c'est vrai, que ce drame interne qui tord, fibre par fibre, le corps et l'esprit de cet homme et de cette femme, c'est, sous le voile d'une pudeur muette, une bouleversante et enrichissante image de la vie, de notre vie.

Cela déconcerte, ce n'est plus du jeu, ni un probleme à résoudre, il faut être subtil et en même temps plein de sang et de sève pour adhérer à une telle œuvre. A vingt ans, sauf exception, on ne peut. Il faut avoir soutenu des luttes plus longues. A vingt ans ou à cinquante il faut de la sincérité pour l'admettre, de la générosité pour y croire, et pas le cuir

trop dur, pas le cœur blasé. Il faut aller vers le film, y entrer avec une douceur brûlante, non attendre à la porte. Alors, oui, c'est beau, c'est éternel.

Et que de rencontres, dans un tel film, qu'on ne sent pas toujours immédiatement, et de symboles dont l'homme n'est pas toujours conscient dans l'immédiat, même si *quelque* chose le sollicite et le trouble? D'une manière plus ample, plus largement orchestrée que dans *La Strada*, une œuvre vivante et pleine de promesse se tisse et s'ébauche

Je suis jeune, moi-même, 27 ans. Il est vrai que la vie m'a déjà comblé de ses attentions, en bonheur comme en disgrâce, et cela m'autorise sans regrets à m'exprimer comme j'ai fait. *Rossellini*, *Renoir*, ce sont pour moi plus que des amis, on peut les appeler des maîtres de vie, ils ont l'œil clair, le cœur intelligent.

Je m'excuse de cette digression et vous renouvelle ma sympathie.

Daniel BRICON, PARIS.

Erotisme ou philosophie ? L'un n'exclut pas l'autre, comme le prouve en une harmonieuse synthèse Patrice Hovald qui dédie à notre rédacteur en chef affectionné cette déclaration... de sympathie aux beaux yeux de notre chère comtesse :

POUR LES YEUX D'AVA...

A J.-D.V.

......Je t'aime Ava, et ne me retiens pas de te le dire. Que m'importe, peu m'importe l'histoire à laquelle tu es mêlée car ce qui seul me subjugue est le *déplacement de ton corps* dans le cercle magique (qui est rectangle) de la cinégraphie, est le mouvement le moindre qui éveille de la torpeur dont l'éducation l'a accablée, la juanesque démarche qui ne permet ni trêve à mon cœur, ni repos à mon corps et me livre à l'incessante entreprise de vouloir posséder ce qui ne le sera jamais et désirer en moi-même accomplir ce qui se dérobera toujours...

....

Je te hais, Ava, et ne me lasse point de te le dire, sachant que c'est ce qui rend ton visage de bonheur translucide, connaissant aussi que c'est ce qui me contente.

....

C'est ainsi que je te veux, Ava — et d'*oser te le dire, me différencie* — dans la nuit que j'ai désirée pour mieux te voir, éteignant une à une les lampes aux clartés tièdes qui brûlaient depuis mon enfance, m'enfonçant toujours plus loin dans le trouble obscur qui inonde de sueur, glace l'âme pour une fois dévastée du critique qui ne fait face qu'à sa désespérance, les ongles rentrés dans la paume enfiévrée de mains vides, triomphateur amer des fantômes de tant de films, penché sur toi jusque à la perte des sens sans jamais rencontrer ce qu'il souhaite le plus au monde, ce soir : la splendeur, immobile sur l'écran, immobile enfin, pour sa seule contemplation, la splendeur, Ava, de tes yeux.

Patrice G. HOVALD.

Pour une grande part de nos lecteurs parisiens, notre ami Jean Cheray n'est pas un inconnu. Chaque mardi soir, il apparaît tour à tour à nos yeux comme Apollon conduisant en un chœur harmonieux de jeunes muses turbulentes, ou l'empereur romain qui, d'un geste du pouce, sauve ou perd sans appel les rétiaires ou les mirmillons. C'est en vain qu'au Parnasse, un hardi spectateur peut croire avoir raison de notre débateur. Trêve de gaudrioles : laissons-le remettre sur la bonne voie — et nous avec — la locomotive de *Désirs Humains*, électrique pour les uns, Diesel pour les autres.

Cher Doniol-Valcroze,

J'ai reçu la visite d'un client américain, touriste de passage à Paris; de son métier conducteur de rapides au « Chicago and Delaware Railway »; cet aimable et soucieux chemineau, a absolument tenu à me fournir des précisions rectificatives formelles au sujet de la controverse « technico-ferroviaire », née à propos du film de Fritz Lang *Human Desire*, dans les

« *Cahiers* » (sa lecture favorite m'a-t-il affirmé, toujours en bonne place près de sa feuille de route, et qu'il lit et relit à chaque signal rouge). Ce descendant de trappeurs français, gagné aux transports modernes, m'affirma que la locomotive objet du litige de vos rédacteurs, est en réalité, ni absolument une loco-électrique (pas de caténaire en effet) comme signalait le juvénile premier « critique » dans sa crédulité profane ni entièrement une machine « Diesel », comme avait rectifié dans vos colonnes un « petit copain » avide (et fort) d'exactitude. En fait, il s'agit d'un engin mixte — de plus en plus répandu aux U.S.A. sur les lignes non électrifiées où il remplace avantageusement la traction-vapeur — à savoir une locomotive « Diesel-Electrique » (groupe Diesel, entraînant des moteurs électriques; véritable petite usine roulante).

Connaissant votre souci de vérité et d'exactitude, j'ai cru devoir vous communiquer cette précision — que vous pourrez contrôler comme je l'ai fait — qui met un point final à un problème qui avait cruellement divisé les cinéphiles, éprouvé l'amour-propre des différentes fractions de vos jeunes collaborateurs et semé le doute dans pas mal d'esprits faibles et indécis.

Je suis sûr que c'est avec soulagement que vous porterez cette information concluante à la connaissance de vos lecteurs qui ne sauraient être plus longtemps détournés de leurs habituelles exégèses métaphysiques.

Heureux d'avoir ainsi apporté incidemment ma modeste contribution, croyez à mon habituelle et meilleure cordialité.

Jean L. CHERAY, *Studio Parnasse.*

Puisqu'on nous y invite, un peu de métaphysique pour terminer.

Monsieur le Rédacteur en Chef,

Je voudrais vous dire, en tant que fidèle lecteur des « Cahiers » et admirateur de l'œuvre hitchcockienne, la satisfaction et aussi la déception que j'ai éprouvées en lisant la lettre signée J. M. que vous avez publiée dans votre numéro 50.

Satisfaction, parce qu'à mon sens, cette lettre ouvre enfin le vrai débat sur Hitchcock en le plaçant d'entrée de jeu sur son véritable terrain, qui est celui de la théologie. Déception, à cause d'une curieuse infidélité à son propos dont témoigne votre correspondant, et que je me retiens difficilement de rapprocher de son appartenance à la Société de Jésus.

M. J. M. écrit très justement que la position de Hitchcock est aux antipodes du puritanisme..., mais c'est pour ensuite la rapprocher de celle, supposée, d'un Bourdaloue, en lui accolant avec constance l'épithète de « morale ». Au passage, votre correspondant semble reprendre à son compte la confusion habituelle entre puritanisme et jansénisme, ce qui nous ramène à des querelles que l'on espérait dépassées. Autant il me semble absurde de parler d'un puritanisme de Hitchcock, autant il me paraît légitime et nécessaire d'évoquer à son propos la théologie, sinon peut-être de Port-Royal et de Pascal (encore que l'Entretien avec M. de Sacy...), du moins de Saint-Cyran, de Jansénius, et, pour aller tout de suite au fond des choses, de saint Augustin lui-même.

En effet il me semble que l'attitude de Hitch en face de ses héros ne relève pas plus d'une éthique du Mal (comme celle de Fritz Lang) que d'une sociologie du crime (comme celle de Hawks dans *Scarface*) (1), mais bien d'une métaphysique du péché, métaphysique qui, dans quelque perspective que l'on se place, renvoie à une dialectique de la grâce. Car le péché suppose la grâce tout autant que la grâce suppose le péché, et cette affirmation irréprochablement orthodoxe contient peut-être, dépouillée de tous ses aspects polémiques, l'essentiel de la théologie janséniste dans sa fidélité rigoureuse au christianisme, comme le démontrait récemment M. Orcibal dans ses conférences à l'Ecole des Hautes Etudes.

Il me semble que Hitchcock n'est pas un « moraliste prodigieux » pour cette bonne raison qu'il n'est pas moraliste, et surtout pas moraliste de la tradition classique française, toute nourrie de casuistique, mais métaphysicien (2).

Son humour même est métaphysique : c'est l'humour, anglais au sens noble, d'un John Donne ou d'un Marvell. C'est trop peu dire qu'il ne méprise pas ses héros : il ne les condamne même pas, parce qu'il voit en eux les porteurs d'un péché dont ils sont responsables avant même d'en assumer explicitement la culpabilité, et parce que le crime qu'ils commettent, ou qu'ils sont supposés commettre, n'est jamais que la résurgence ou le pâle reflet de la Faute originelle.

On n'a pas assez remarqué, par exemple, que le véritable coupable de *Rear Window*, celui dont Hitchcock se réserve de nous montrer le châtiment final, n'est pas le « criminel » mais bien le témoin, le « voyeur », parce que c'est lui qui commet le vrai péché : le péché de connaissance. On pourrait retrouver dans ce film extraordinaire une illustration point par

---

(1) Et moins encore, faut-il le dire, d'une mythologie du Fatum, comme celles de Huston ou du Becker de *Touchez pas au Grisbi*, ou de divers moindres seigneurs, tous rapetasseurs de tragédies antiques. Hitch a trop profondément le sens — chrétien — de la destinée, pour se laisser prendre, comme un Grec superstitieux, au mythe du Destin.

(2) Ce qui expliquerait peut-être l'indifférence avec laquelle il accueillit, dans divers interviews, les questions délibérément *morales* de ses admirateurs. Ces questions passaient, non pas au-dessus de lui, comme on l'a cru parfois, mais au-dessous de son œuvre.

point du récit de la Genèse, en particulier dans cette analyse du couple, caractérisé non par l'érotisme (qui dit érotisme dit satisfaction), mais par l'insatisfaction sur tous les plans, y compris celui de l'érotisme. Les deux amants sont enfermés dans un bonheur dont ils ne savent pas jouir (le Paradis Terrestre), et auquel ils cherchent des dérivatifs significatifs (elle, dans la coquetterie, lui, dans la gourmandise) avant de trouver la véritable tentation, la tentation biblique, l'Arbre de la Connaissance. Tout y est, jusqu'à l'image de la chute, que Hitch nous montre en la prenant impitoyablement au pied de la lettre, jusquau rôle pervertisseur de la Femme, éludé avec subtilité jusqu'au moment où il éclate : et c'est à ce moment seulement que la tentation devient irrésistible. Alors les deux amants sont unis, non pas dans l'amour, qui n'existe que pour les aveugles (« Si Dieu existe, c'est lui qu'il faut aimer, et non pas ses créatures »), mais dans la complicité dérisoire du Péché. Alors ils *semblent s'embrasser, ils s'embrassent en effet « à la surface de l'être »*, mais au plus profond de l'être ils n'étreignent que leur déchéance, leur misère et leur néant. « Alors, ils virent qu'ils étaient nus. »

D'une façon plus enveloppée peut-être mais tout aussi claire, des films comme *Rebecca* ou *Suspicion* nous renvoient de la faute terrestre au péché originel en nous montrant la culpabilité de l'homme strictement coexistensive à la curiosité de la femme. Ce n'est pas, je pense, un paradoxe, de dire que Laurence Olivier ne serait pas rétrospectivement coupable du meurtre de Rebecca si Joan Fontaine ne s'obstinait à vouloir percer le mystère de sa mort. Et quest-ce que l'intrigue de *Suspicion*, sinon une démonstration implacable de la liaison *entre le soupçon et le crime*, entre la connaissance et la Faute, au point que le renoncement à l'une abolit jusqu'à l'existence probable de l'autre ?

On pourrait sans doute invoquer autant d'exemples qu'il existe de films de Hitchcock, car la logique et l'obstination dans son propos sont bien les caractéristiques essentielles de ce cinéaste. Souvenons-nous seulement que les criminels de *Rope* sont entraînés au crime non par l'appât du gain mais par la tentation d'une théorie, et que les dernières images nous montrent l'intellectuel — le vrai responsable — enfin convaincu que toute théorie vient de Satan.

Comment dès lors distinguer, parmi les victimes et les bourreaux, des coupables et des innocents ? Le crime n'est jamais parfait parce qu'il est toujours réversible (*c'est la leçon explicite de Dial M. for Murder*), et il n'est réversible que parce qu'il est universel. Les assassins chez Hitch ont presque toujours un charme que rien ne dément. Quoi qu'ils fassent, ils sont « sympathiques », constate le public, et c'est justice, puisqu'ils ne sont pas plus réellement coupables que les prétendus innocents. Qu'on se souvienne de cette image de *Strangers on a Train*, la plus atroce et la plus belle peut-être de toute notre cinémathèque imaginaire : à quelques instants de commettre son « crime », l'assassin s'offre le luxe gratuit de faire éclater avec sa cigarette le ballon de baudruche d'un enfant. Et cet enfant privé brutalement de sa joie enfantine tourne vers lui (vers nous) un visage où ne s'expriment ni la colère ni même la surprise : comme s'il savait bien qu'il a mérité cette mauvaise plaisanterie. Et en effet, cet « innnocent » n'avait-il pas, une seconde auparavant, brandi vers son « bourreau » l'arme dérisoire et symboliquement agressive d'un pistolet-pour-rire ? Allons, il n'y a pas de coupables parce qu'il n'y a pas d'innocents, c'est ce que nous enseigne dans un raccourci foudroyant une image que le sens commun (j'en ai fait l'enquête) s'accorde à juger « invraisemblable ».

Il me semble que cette « moralité » qui au sens vulgaire du terme n'en est pas une se rattache à la plus pure et la plus rigoureuse tradition de la métaphysique chrétienne (1). Tradition qui n'est pas, certes, celle, abâtardie, pervertie, moralisante, du puritanisme et du protestantisme tout entier, pas non plus celle de la casuistique mondaine des jésuites français du XVII[e] siècle justement fustigée par Pascal, mais qui n'est celle du jansénisme que par un hasard de l'histoire religieuse. Cette tradition est celle de Saint Thomas comme de Saint Augustin. Elle enseigne qu'on ne ruse pas avec le Péché, que la dialectique de la chute et de la grâce ne s'ouvre que sur l'horizon sans échappatoire du Jugement Dernier, celui qui apparaît à la dernière image de tous les films de Hitchcock, et vers lequel ses héros s'avancent *avec le sourire*. Et pourrons-nous jamais savoir si ce sourire exprime la résignation à lEnfer, ou la certitude du Pardon ?

Inutile, je pense, d'insister sur les leçons que notre monde moderne pourrait tirer d'une réflexion sur ces thèmes. Ici encore l'actualité terrifiante de Hitchcock ne fait que refléter l'actualité plus terrifiante encore du christianisme.

Il y aurait beaucoup plus à dire sur tous ces sujets. Mais il me semble que *l'exégèse* de l'œuvre de Hitchcock ne fait que commencer, et les *Cahiers du Cinéma* y contribuent avec une juste passion. Je vous serais plus que reconnaissant de bien vouloir insérer cette lettre, malgré son caractère agressivement partisan, parce qu'il me semble que ces choses doivent être dites, et que votre revue est la seule où l'on puisse le dire.

Veuillez croire, Monsieur le Rédacteur en chef, à mes sentiments les plus respectueux.

Gérard GENETTE, Paris.

Nous n'avons pas voulu faire de coupes dans cette fort brillante démonstration, qui semble mettre un point final à ce chapitre de l'exégèse hitchcockienne.

---

(1) Ici encore on pourrait voir une des raisons pour lesquelles Hitch se défend d'apporter un « message ». Ce n'est à proprement parler qu'un message : c'est le message divin. Et toute œuvre humaine ne fait qu'illustrer, vulgariser ou travestir ce message. Hitch peut bien dire quil ne songe qu'à raconter des « histoires ». Oui, mais chaque histoire paraphrase l'Histoire, la tragédie humaine, qui est une divine comédie.

FILMS SORTIS A PARIS DU 14 SEPTEMBRE AU 21 OCTOBRE 1955

(33 films)

7 FILMS FRANÇAIS

Chantage, film de Guy Lefranc, avec Raymond Pellegrin, Magali Noël, Leo Genn, Georges Chamarat, Michel Etcheverry, Noël Roquevert. — Derniers sursauts — on l'espère — d'un genre épuisé. Pourquoi ce préambule hypocrite? Quand on raconte une histoire de chantage, on raconte une histoire de chantage; il n'y a pas besoin de s'excuser avant.

Chiens perdus sans colliers, film de Jean Delannoy, avec Jean Gabin, Jacques Moulières, Anne Doat, Serge Lecointe, Jimmy Urbain, Dora Doll. — L'enfance délinquante, ses problèmes que ne sait pas très bien comment résoudre un juge bon enfant et sans illusion.

Les Mauvaises Rencontres, film d'Alexandre Astruc, avec Anouk Aimée, Jean-Claude Pascal, Claude Dauphin, Philippe Lemaire, Yves Robert, Gaby Sylvia. — Voir la critique de Jacques Rivette dans ce numéro, page 45.

Les Nuits de Montmartre, film en Cinépanoramic et en Eastmancolor de Pierre Franchi, avec Jean-Marc Thibault, Geneviève Kervine, Louis Seigner, Jacqueline Porel, Bernard Lajarrige, Dinan. — Ciel! que tout cela est faible et sans intérêt! Le Cinépanoramic qui est un bon procédé semble voué aux mauvais films.

Je suis un sentimental, film de John Berry, avec Eddie Constantine, Bella Darvi, Paul Frankeur, Olivier Hussenot, Cosetta Greco, Aimé Clariond. — Agréable, amusant et antiflic, ce qui est sympathique. John Berry déborde de vie, presque trop. Un peu plus de rigueur ne nuirait pas au fil dramatique de ses récits.

Les Hommes en blanc, film de Ralph Habib, avec Raymond Pellegrin, Jeanne Moreau, Jean Chevrier, Fernand Ledoux, Jean Debucourt, Robert Porte, Mary Marquet, Bernard Dheran, Christian Marquant, Olivier Hussenot. — Le best-seller de Cesbron devenu film ou comment un jeune docteur parisien devient médecin de campagne.

Les Aristocrates, film de Denys de la Patellière, avec Pierre Fresnay, Brigitte Auber, Jacques Dacquime, François Guérin, Alain Quercy, Georges Descrières, Maurice Ronet, Yolande Laffon. — Un « aristocrate » et ses enfants. « Les Célibataires » de Montherlant, ça c'était la noblesse.

15 FILMS AMERICAINS

Run for Cover (*A l'ombre des potences*), film en Technicolor et en VistaVision de Nicholas Ray, avec James Cagney, Viveca Lindfors, John Derek. — Voir la critique de Philippe Demonsablon, page 47.

Chicago Syndicate (*Meurtres à responsabilité limitée*), film de Fred F. Sears, avec Dennis O' Keefe, Abbe Lane, Paul Stewart, Xavier Cugat et son orchestre. — Très faible film policier. Sans intérêt.

Bad day at black Rock (*Un Homme est passé*), film en CinémaScope et en Eastmancolor très intéressant dont toutes les clés sont antimacarthystes. La mise en scène est inégale et de John Sturges, avec Spencer Tracy, Robert Ryan, Ann Francis, Wakter Brennan. — Film Spencer Tracy; un peu monolythique, mais on suit ce récit avec passion et l'emploi du CinémaScope est plusieurs fois remarquable.

20.000 *Leagues under the Sea* (*20.000 lieues sous les mers*), film en CinémaScope et en Technicolor de Walt Disney, avec James Mason, Kirk Douglas, Paul Lukas, Peter Lorre. — Un des plus beaux rêves de notre enfance, une admirable histoire. Walt Disney s'en est assez bien tiré.

The Private War of Major Benson (*La Guerre privée du Major Benson*), film en Technicolor de Jerry Hopper, avec Charlton Heston, Julie Adams, William Demarest. — Un « dur » met au pas les enfants de troupe. Tout cela est mollement raconté.

Daddy Long Legs (*Papa longues jambes*), film en CinémaScope et en Technicolor de Jean Negulesco, avec Fred Astaire, Leslie Caron, Terry Moore, Thelma Ritter. — « Remake » assez faible d'une historiette qui a vieilli. Les ballets de Roland Petit sont bons et l'exquise présence de Leslie Caron permet de tenir le coup.

The Sea Chase (*Le Renard des Océans*), film en CinémaScope et en Technicolor de John Farrow, avec John Wayne, Lana Turner, David Farrar. — Politiquement assez ambigu. La mise en scène de Farrow est bonne.

Captain Lightfoot (*Capitaine Mystère*), film en CinémaScope et en Technicolor de Douglas Sirk, avec Rock Hudson, Barbar Rush, Jeff Morrow, Kathleen Ryan, Finlay Currie. — Une charmante vieille histoire d'amour et d'aventure en Irlande. Poétique et bien fait.

Marty, film de Delbert Mann, avec Ernest Borgnine, Betsy Blair, Esther Minciotti, Augusta Ciolli. — Voir la critique de ce film dans notre numéro 50.

Mister Roberts (*Permission jusqu'à l'aube*), film en CinémaScope et en Eastmancolor de John Ford et Mervyn Le Roy, avec Henry Fonda, James Cagney, William Powell, Jack Lemmon, Betsy Palmer, Ward Bond, Phil Carey. — L'équipage d'un cargo américain pendant la dernière guerre. Chacun a sa petite histoire. C'est du Ford moyen, solide mais assez terne.

Three Hours to Kill (*Trois heures pour tuer*), film en Technicolor de Alfred Werker, avec Dana Andrews, Donna Reed, Dianne Foster. — Western. La vieille histoire de l'homme qui revient pour démasquer l'assassin qui l'a laissé accuser.

Underwater (*La Venus des Mers chaudes*), film en Superscope et en Technicolor de John Sturges, avec Jane Russell, Gilbert Roland, Lori Nelson, Richard Egan. — Deux couples cherchent un trésor dans l'épave d'une vieille caravelle. Jane Russell est une chaude Vénus.

Strategic Air Command, film en Technicolor et en Vistavision de Anthony Mann, avec James Stewart, June Allyson, Frank Lovejoy. — Il est curieux que très souvent, à un certain moment de sa carrière hollywoodienne, un très bon metteur en scène — comme Anthony Mann, par exemple — soit amené à faire un film de propagande pour l'aviation. Ce n'était pas un sujet pour A. Mann. Quoi qu'il en soit, la Vistavision (telle qu'elle est projetée au Paramount) est absolument sensationnelle.

East of Eden (*A l'Est d'Eden*), film en CinémaScope de Elia Kazan, avec Julie Harris, James Dean, Raymond Massey, Burl Ives, Richard Davalos, Albert Dekker. — Un des meilleurs scénarios qu'ait utilisé Kazan et sans doute le meilleur film de Kazan. Voir la critique dans notre prochain numéro.

Silver Lode (*Quatre étranges cavaliers*), film en Technicolor de Alan Dwan, avec John Payne, Lizabeth Scott, Dan Duryea, Harry Carey, Alan Hale. — Encore une histoire d'homme accusé à tort. Grâce à Alan Dwan, c'est un excellent film.

3 FILMS ITALIENS

La Sceicco Bianco (*Courrier du cœur*), film de Federico Fellini, avec Alberto Sordi, Brunella Bovo, Giulietta Masina, Leopold Trieste. — Le deuxime film de Fellini. Attachant et talentueux. Voir la critique dans notre prochain numéro.

Angela (*Angela a-t-elle tué?*), film de E. Anton, avec Rossano Brazzi, Dennis O'Keefe, Mara Lane, Arnoldo Foa, Enzo Fiermonte. — L'amour peut conduire au crime. On le savait. Angela nous le prouve une fois de plus sans nous captiver pour autant.

Amour et Passion de Verdi, film italien en Ferraniacolor de Rafaello Matarazzo, avec Pierre Cressoy, Anna-Maria Ferrero, Gaby André, Tito Gobbi. — Il y a de la belle musique.

2 FILMS ANGLAIS

The Constant Husband (*Un Mari* [*presque*] *fidèle*), film en Eastmancolor de Sidney Gilliatt, avec Rex Harrison, Margaret Leighton, Kay Kendall, Nicole Maurey. — Où est le Gilliatt de *I see a dark Stranger*. Ici la situation de départ est drôle... et après tout se gâte

Trouble in the Glen (*Révolte dans la vallée*), film en Technicolor de Herbert Wilcox, avec Orson Welles, Margaret Lockwood, Forrest Tucker, Victor McLaglen, John McCallum. — L'arrivée d'Orson Welles sème le trouble dans un village écossais. Le spectateur reste calme.

3 FILMS ALLEMANDS

Amiral Canaris (*L'Amiral Canaris*), film de Alfred Weidmann, avec O.E. Hasse, Barbara Runtting, Adrien Hoven, Martin Held. — Etonnante épopée. Assez discrètement mis en scène.

Der Letzte Akt (*La Fin de Hitler*), film de G.W. Pabst, avec Albin Skoda, Willy Krause, Herman Erhardt. — Voir la critique de Jacques Siclier dans notre prochain numéro.

Le Tzarevitch, film en Agfacolor de Arthur Maria Rabenaldt, avec Luis Mariano, Sonja Ziemann, Ivan Petrovitch, Maria Sebaldt, Hans Ritcher. — D'après un roman de Luis Mariano. Sans commentaire.

1 FILM AUTRICHIEN

Symphonie eines lebens (*La Symphonie d'une vie*), film de Hans Bertram, avec Harry Baur, Henny Porten, Gisela Uhlen et les Petits Chanteurs de Vienne. — La vie d'un musicien. Le dernier film de Harry Baur. C'était un acteur.

2 FILMS ESPAGNOLS

Comicos (*Les Comédiens*), film de J.A. Bardem, avec Christian Galve, Fernando Rey, Emma Penella, Rosario Garcia Ortega, Carlos Casaravilla. — Voir critique dans ce numéro page 50.

Le Fugitif d'Anvers, film de Miguel Iglesias, avec Howard Vernon, Anouk Ferjac, José Marco. — Flics et gangsters se disputent un diamant.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMÉROS

ANDRE BAZIN : Evolution du Western.
JACQUES BECKER : Vacances en novembre (scénario inédit).
ROBERT BRESSON et **JEAN COCTEAU** : Les Dames du Bois de Boulogne.
CLAUDE CHABROL : Evolution du film policier.
JEAN DOMARCHI : Evolution de la Comédie Musicale.
JACQUES DONIOL-VALCROZE et **JACQUES RIVETTE** : Entretien avec Jean Cocteau.
LOTTE H. EISNER : Notes sur Stroheim.
PAUL GUTH : Après « Les Dames ».
FEREYDOUN HOVEYDA : Grandeur et décadence du Sérial.
RIERRE KAST et **FRANCE ROCHE** : Entretien avec Preston Sturges.
JEAN-JACQUES KIM : Orphée et le Livre des Morts Thibétains.
FRITZ LANG : Mon expérience américaine.
ANDRE MARTIN : Alexeff ou le cinéma non-euclidien.
PIERRE MICHAUT : Méthode et illustration du schéma animé.
MAX OPHULS : Mon Expérience Cinémascopique.
JEAN RENOIR : Le Cœur à l'aise.
JACQUES RIVETTE et **FRANÇOIS TRUFFAUT** : Entretien avec Howard Hawks; Entretien avec Max Ophuls; Entretien avec Eric Von Stroheim.
EMMANUEL ROBLES : En travaillant avec Luis Bunuel.
ERIC ROHMER : Redécouvrir l'Amérique.
ROBERTO ROSSELLINI : Dix ans de Cinéma.
MARY SEATON : Eisenstein.
FRANÇOIS TRUFFAUT : La Politique des Auteurs.
Et des textes de : Alexandre Astruc, Michelangelo Antonioni, Claude Autant-Lara, Marcel Carné, Renato Castellani, René Clair, René Clément, Clouzot, Jean Cocteau, Federico Fellini, Roger Leenhardt, Marcel L'Herbier, Josept Von Sternberg, Jacques Tati..., etc.

LE 20 DECEMBRE NOTRE NUMERO SPECIAL : SITUATION DU CINEMA AMERICAIN



CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma — et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINÉMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 4e trimestre 1955.